104

twórczość

LUTY 1960

anisław Piętak · Jarosław
aszkiewicz · Aleksander
mkiewicz · Paweł Jasie-
nica · Andrzej Stawar

twórczość

LUTY 1960 ROK

2

twórczość

ROK XVI LUTY 1960 NR 2

SPIS TREŚCI

Stanisław Piętak
W ŚRODKU DNIA ŻOŁNIERZE DZIECIŃSTWO
str. 5

Jarosław Iwaszkiewicz
DZIEŃ LISTOPADOWY
str. 8

Aleksander Rymkiewicz
BEZ RODZINNEJ MEJ ZIEMI ZIEMSCY PATRONI
str. 17

Jerzy Harasymowicz
JESIEŃ KOTY Z MUSZYNY
str. 21

Adam Czerniawski
SPROLONGOWANI MISTRZOWIE
str. 23

Wanda Bacewicz
DREWNIANY TRYPTYK SKRZYPCE CISZA I CIEMNOŚĆ
str. 26

Paweł Jasienica
PODGLEBIE
str. 29

Piotr Wierzbicki
NAJKRÓTSZE WIERSZE SŁOWACKIEGO
str. 53

Jadwiga Pini-Suchodolska
CZY „DZIENNICZEK" HELENY MODRZEJEWSKIEJ?
str. 57

Andrzej Stawar
POWIEŚCI WSPÓŁCZESNE SIENKIEWICZA
str. 68

Zdzisław Łapiński
CZECHOW, LITERATURA I ŚWIĄT
str. 109

Książka miesiąca

Henryk Bereza
CONRAD MARII DĄBROWSKIEJ
str. 114

Wśród książek

GEST I GŁOS — *Arnold Słucki*
str. 119

„POEMATY I WIERSZE" — *Bogdan Ostromęcki*
str. 122

OŚNIAŁOWSKIEGO POEZJA POPULARNA — *Michał Głowiński*
str. 126

LABORATORIUM WYOBRAŹNI — *Michał Głowiński*
str. 128

RZECZYWISTOŚĆ ZATRZYMANA — *Andrzej Lam*
str. 131

MAGICZNE ZWIERCIADŁO POETÓW — *Stefania Podhorska-Okołów*
str. 135

POCZĄTEK POWIEŚCI — *Włodzimierz Maciąg*
str. 137

SZYBKOŚCIOWIEC — *Tomasz Łubieński*
str. 139

EKSPERYMENT SCHEMATYCZNY — *Bożena Danek*
str. 141

WALORY STYLU — *Bożena Danek*
str. 143

PROMETEUSZ NAGI — *Zygmunt Greń*
str. 145

ANI ULTRAROMANTYK ANI ULTRAKLASYK — *Jerzy Jedlicki*
str. 147

DÖBLIN WCZORAJ I DZIŚ — *Zygmunt Greń*
str. 152

Na widnokręgu

CZY JESTEŚMY NIKIFOREM? — *Jarosław Iwaszkiewicz*
str. 156

PRZEGLĄD PRASY — *Andrzej Kijowski*
str. 157

RYGOR NADREALIZMU — *André Breton*
(wstęp i tłumaczenie *Zbigniewa Bieńkowskiego*)
str. 158

FRANCUSKIE NAGRODY LITERACKIE — *Jerzy Lisowski*
str. 162

LISTY Z GENEWY — *Walter Weideli*
str. 164

PRZEGLĄD ZAGRANICZNY
str. 169

Noty
str. 180

Książki nadesłane
str. 190

REDAKTOR NACZELNY
JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

Stanisław Piętak

W ŚRODKU DNIA

— Nie przechodź, obojętny,
obok starości mojej, nieustannego mego umierania —
wołała kobieta klęcząc w ogniu zieleni,
w pyle czarnym cienia,
pod piaszczystym, otwartym niebem.

Drzewa, kwiaty i murawy
były w tym miejscu inne,
jakby podwojone od istnienia.

— Nie przechodź, obojętny — powtórzyła kobieta.
Przecież byłam tak młoda,
że traciły przy mnie kształt i blask
najjaśniejsze elementy świata.
Przecież byłam tak piękna,
że i ty padałeś na twarz lub kryłeś oczy
i nie mogłeś oddzielić w sobie szczęścia od cierpienia...

Trwała ciągle w pokornym geście,
lecz już przeświecała ciałem dawnym, skorym do zuchwalstwa i bólu.
A gdy się podniosła, była bielsza od powietrza
i zwolna wrosła w nieznaną barwę,
lekką jak głos zdumienia.
Uczyniła pierwszy krok przed siebie,
a poruszyły się światła i zielenie
i dały życie tysiącom nowych ogni, nowych barw.
Uczyniła drugi krok,
a uniosły się dźwięki nienazwane —
i słychać było, jak promień ociera się o liść kasztanu,
o skórę chłodnej wody,
jak strzelają nasiona powietrza.

Lecz było tak, że nawet w jej ruchu najweselszym
widział poeta kształt nie dopowiedzianego cierpienia.

Lecz było tak, że nawet w jej ruchu doskonałym
widział poeta to, że słowa dla piękności nigdy nie miał.
Więc kiedy upadł i ogarnął ziemię i obłoków stopy,
przez palce, przez oczy, przez włosy
przepływała mu zieleń zjeżona światłami.
I opadła nań kropla potu, może łza z czoła kobiety,
by przyszłości nie odgadywał.

ŻOŁNIERZE

Chmury na horyzoncie stawały dęba,
strzelały do siebie,
a wokoło jak ludzie znużeni
stały czarne, obite wiatrem drzewa.
— Staniemy tu! — krzyknął pierwszy jeździec
i podniósł się na koniu.
Obok pędzili jego towarzysze.
Skierowali się kłusem wzdłuż dołów,
gdy w tej chwili nad huczące wody
wyszedł czerwony księżyc
i rozświetlił okopy chmur na niebie.

Jeździec zeskoczył już z konia,
odbiegł kilkadziesiąt kroków i zakrzyczał na wszystkie strony.
Zadrżałem, bo księżyc pierwszy
stanął w miejscu i błyskał nad poruszającymi się liśćmi powietrza,
a drugi mały i puszysty uciekał jak czerwony ptak
coraz dalej, coraz głębiej w zniszczony przestwór pól.

— Czekałam dzień, czekałam noc —
rozpoczęła złotowłosa dziewczyna, pojawiając się na drodze —
lecz teraz, kiedy odjedziesz tak na długo,
czy drzewo, księżyc, woda zastąpią mi twój głos —
jestem oczu i myśli moich sługą... —

Chwyciła żołnierza za rękę,
ale księżyc naraz wybiegł wysoko,
rozbłysła zdeptanymi kwiatami, spaloną trawą nizinna ziemia,
konie uniosły łby i zarżały żałośnie.

— A gdy nastąpi ostatnie spotkanie —
i cień twój na progu na zawsze zostanie —
zaśpiewali żołnierze.
— Idź, zakryłam oczy —

odpowiedziała cichym szeptem dziewczyna.
Mężczyzna zawahał się, lecz nagle odwrócił twarz,
skoczył na konia,
w galopie runął na widnokrąg.

Księżyc niósł złotowłosą głowę dziewczyny długo, długo,
wreszcie opuścił ją pod dębem rozdartym i czarnym.
Tam już kłębiło się w piasku
może sto, może tysiąc oddzielonych ciał,
oddzielonych złotowłosych głów.

DZIECIŃSTWO

Wiatr, wiatr wiał w złoto rozpluskany,
a znad pól sfrunęła
gałąź oroszonych gwiazd.
I pojąłem,
że nie mogę biec jak blask.
Oderwałbym się od ziemi,
ale przestrzegły mnie kolumny cieni.
— Nic nie ujrzysz — zaszeptały —
prócz dziecięcej, dawnej chwały.

Stanisław Piętak

Jarosław Iwaszkiewicz

DZIEŃ LISTOPADOWY

Po Zaduszkach, które były dżdżyste, dzień czwartego listopada od rana się przejaśnił. Nie było mgły i kiedy Karol wyjrzał przez okno leśniczówki, słońce za lasem wschodziło w całej glorii. Nie było i przymrozku, tylko w całym powietrzu stała szklana przejrzystość, zapowiedź mrozu i zimy.

Karol od razu odczuł zmiany ciśnienia i oddychał lekko. Serce spokojnie biło w piersi, choć jeszcze z wieczora waliło jak młotem. Sen miał też dziś twardy i ciężki. Ale zbudził się wypoczęty i rześki, jak już dawno nie był.

— To tak na moje imieniny — powiedział sobie. Hanka przyniosła mu kawy. Gajowi dawno już wyruszyli w obchody. Z wieczora wyznaczył im specjalnie dalekie rewiry, aby byli zajęci przez cały dzień i wracali dopiero pod wieczór. Chciał mieć ten cały dzień dla siebie. Czuł jakiś nastrój specjalnie uroczysty, ale nie dopuszczał do siebie żadnych niedobrych myśli. Chcąc działać przeciwko temu nastrojowi, sięgnął po wczorajsze gazety. Przedawnione wiadomości bawiły go i rozpraszały. Wiecznie ta sama zapowiedź „rokowań na najwyższym szczeblu". Trudno mu było to sobie wyobrazić, więc odrzucał, jak lis zielone winogrona, podobne wiadomości.

— A ja jestem na najniższym szczeblu — powtarzał sobie — i nic mnie to nie obchodzi. Co za pałace pewno, w których tam oni radzą. I co jedzą na obiad?

Zawołał Hankę.

— Co dziś na obiad? — spytał.

— Kluski na mleku i kasza gryczana ze skwarkami.

— Nie zabiłabyś jakiego kurczaka? — spytał.

— Twardy będzie.

— A kaczka?

— Mam zabitą w lodowni. Dziką. Chowałam na niedzielę. Przecież dziś żadnych gości nie będzie.

— A nie będzie. Nikogo. Ale dziś są moje imieniny.

— To może i wódkę podać?

— Nie można — powiedział, wskazując na pierś — serce.

Hanka poszła. Senne muchy, pozostałe na oknie, łaziły. Jedna wpadła na kupkę azotoxu i zaczęła brzęczeć cicho.

— Muchy śpiewają umierając — pomyślał Karol — nie łabędzie.

Jednakże goście przyjechali. W pełni słońca przed leśniczówkę zatoczył się żółty wózek wynajęty na stacji i wysiadła z niego starsza kobieta. Miała ruchy

harmonijne i szybkie, zdawała się być o wiele młodsza niż na to wskazywała jej twarz. Odprawiła pańskim gestem furmana. Karol, który stał w oknie, po tym geście dopiero poznał matkę. Serce się jednak ścisnęło.

— Że to nie można mieć spokoju — powiedział do siebie — nawet dziś.

Podszedł do drzwi, ale matka otworzyła je z zewnątrz.

Stał teraz przed nią, jak dawniej, jak zawsze. Onieśmielony i uszczęśliwiony. Nie witał się.

— No, cóż tak stoisz — powiedziała matka nie wchodząc za próg — przypomniałam sobie o twoich imieninach — i jestem.

Blask żółtego jesiennego dnia napełniał sień domu rozproszonym światłem. Matka, cała zanurzona w tym mżeniu, wydawała się trochę nierzeczywista, jakby namalowana.

Wprowadził wreszcie ją do izby. Usadził przy stole. Rozejrzała się dookoła.

— Nie byłam u ciebie ze cztery lata — powiedziała — jakoś zaniedbałeś się.

Rzuciła na niego przelotne spojrzenie, a potem zajęła się zdejmowaniem rękawiczek.

— Mama za to zawsze — pierwsza klasa — powiedział z uśmieszkiem i usiadł naprzeciwko.

Spojrzała na niego z uśmiechem wdzięczności.

— Co słychać? — spytał po chwili bardzo zdawkowo.

— Jak zawsze — odpowiedziała pani Starska — harówka. Jutro znowu granie i muszę przed wieczorem jechać z powrotem.

— To szkoda. Nie mogłaby mama przyjechać na parę dni? Posiedzieć trochę przy mnie...

— Dobrze, że tych parę godzin złapałam — uśmiechnęła się piękna pani.

— Dać mamie herbaty czy kawy? — spytał.

Podniósł się ciężko i poszedł do drzwi.

— Hanka — huknął do sieni — gdzie cię diabli noszą? Pani starsza przyjechała. Dawaj śniadanie.

Hanka szła od lodowni cała w słońcu. Niosła dziką kaczkę.

Karol wrócił do stołu i znowu usiadł naprzeciw matki. Przypatrywał się w milczeniu jej rysom. Twarz, chociaż stara, zachowała ową czystość linii, z których słynęła jej uroda.

Piękna — znowu pomyślał Karol — jak zawsze. Dopiero po chwili zorientował się, że matka mówiła bez przerwy. Jej historie o teatrze puszczał mimo uszu. Tyle już tego słyszał.

Opowiadania matki przerwała Hanka przynosząc śniadanie. Pani Starska umilkła i patrzyła uważnie na dziewczynę, która ustawiała naczynie na stole. Od drzwi powiało chłodem i zapachem opadłych liści.

— Piękny dzień się trafił mamie na tę podróż — powiedział Karol.

— To prawda. Ale gdyby była niepogoda, to bym nie przyjechała. — Pani Starska ostrożnie nalewała kawę do filiżanki. — A ty nie napijesz się? — spytała.

— Dobrze, mamie do towarzystwa.

Przez chwilę panowało milczenie. Hanka zwoływała kury na podwórku. Czyniła to wysokim, falsetowym głosem — jakby sama gdakała.

Pani Starska uśmiechnęła się.

— Jak się po tak długim czasie przyjedzie, to nie bardzo wiadomo, od czego zacząć.

— Mnie się z mamą zawsze niedobrze rozmawia — powiedział powoli Karol. A po chwili dodał:

— Coraz trudniej.

— Nigdy do mnie nie przyjedziesz — powiedziała pani Starska. — Zawsze ja muszę cię szukać.

— Ciężki zrobiłem się — powiedział Karol.

— Jak z twoim zdrowiem? — zatroszczyła się matka.

— Tak sobie, zawsze jednakowo. Czyli wciąż gorzej...

— Co mówi doktor?

— Dawno nie byłem. Ale ja sam wiem...

— Nie powinieneś się tak zaniedbywać.

— Dlaczego nie? Komu ja jestem potrzebny?

Karol połknął resztę kawy i odwrócił się z krzesłem do okna: patrzył na podwórko. Jakiś ruch się tam odbywał. Zza leśniczówki wychodzili jacyś ludzie.

— Nigdy nie można mieć spokoju — dodał.

Pani Starska spojrzała na niego z bolesnym wyrazem twarzy.

— Nie można tak mówić wobec mnie, starej i samotnej kobiety.

Karol wzruszył ramionami i znowu się zwrócił do matki.

— Mamo — powiedział — dogadajmy się wreszcie. Niech mi mama powie wszystko, co ma do powiedzenia.

— Ja? Tobie? Nie mam ci nic ważnego do powiedzenia. Tylko to jedno — poprawiła się — że powinieneś dbać o swoje zdrowie.

— No, to dobrze — zdecydował się leśniczy. — To ja mamie powiem wszystko, co myślę. — Zawahał się. — Ale nie będzie to łatwe. Zawsze mam wobec mamy to onieśmielenie. Zostało mi z dzieciństwa...

— Z dzieciństwa?

— Tak. Kiedy mama przyjeżdżała do cioci, taka wspaniała, taka obca i taka piękna. Ciocia była inna.

— Czego chcesz? Była prostą kobietą...

— Prosta, ale dobra. Chowała mnie, jak umiała.

— Nie bardzo umiała.

Karol się zniecierpliwił.

— Lepiej od mamy. Mama wcale mnie nie chowała.

— Nie unoś się — spokojnie powiedziała Starska — to szkodzi ci na serce.

Serce Karolowi waliło mocno, jak młotem, od samego wejścia matki. Ale udawał, że tego nie spostrzega.

— Mama ma zawsze jakieś wymagania — powiedział — chciałaby mama, abym mamę kochał jak syn — a mama mnie nigdy jak syna nie traktowała.

— Co ty pleciesz? — Piękna aktorka wzruszyła ramionami. — Przecież wiesz, że jesteś moim jedynym dzieckiem.

— Tak mało mnie mama w życiu widywała.

— Bo sam nie chciałeś. Na wszystkie święta leciałeś zawsze w góry, aż wreszcie zdarłeś sobie serce.

— Wie mama, powiem mamie jedno, ale ważne. Nie lubiłem patrzeć na mamę na scenie. Uważam, że mama ma dużo talentu...

— Dziękuję — przerwała ironicznie.

— Ale czasem mama się zgrywa. Nie ma matka pojęcia, jakie to było dla mnie przykre. No, teraz to już przeszło, nie widziałem mamy chyba z dziesięć lat.

— Nie masz się czym chwalić.

— Zawsze te mamy toalety. I nie zawsze przyjemne role, zwłaszcza dla syna.

— Na przykład?

— Na przykład *Kobieta bez skazy*. A chociażby Viola. Mama już nie miała tych lat, aby chodzić w portkach.

— Jakiś ty zabawny. — Pani Starska odstawiła pustą filiżankę zdecydowanym gestem. — Traktujesz te sprawy, jakby to były sprawy życia. To przecie jest sztuka!

— Traktowałem, chce mama powiedzieć. Dzisiaj już nie traktuję, bo to mnie nie zajmuje. Zapomniałem o tamtych czasach — i dzisiaj nawet nie wiem, jakie role mama grywa.

— Tym lepiej — z pewną goryczą powiedziała dama.

— Ale czy mama myśli, że nic we mnie nie zostało? Gdzieś na dnie? Czasami tylko we śnie widzę mamę w tych wspaniałych toaletach scenicznych. Ale i to już nie. Dawno mi się mama nie śniła.

— Zapomniałeś.

— A co miałem pamiętać? Nic nie miałem do zapamiętania. Dzisiaj jestem stary i chory człowiek, a mama młoda i piękna. Dziś mogę mówić wszystko, jak czuję, jak jest...

— Jak jest, a jak czuję — to wielka różnica.

— Dla mnie nie. Jak czuję, tak dla mnie jest.

— Trzeba wyrozumieć.

— Nigdy nie miałem tyle możliwości. Nigdy nie rozumowałem. Zawsze... — przerwał sam sobie, ale tylko udał, że przerywa naumyślnie. Nagle zatkało mu oddech i nie mógł złapać powietrza.

Pani Starska popatrzyła na niego z niepokojem. Wyczytał w wyrazie jej oczu, że bardzo byłoby jej nie na rękę, gdyby „to" stało się w tej chwili.

— Tak się przejmujesz — po chwili powoli i łagodnym, teatralnym głosem powiedziała matka.

Chciała położyć dłoń na jego ręce, lecz usunął ją i zaczął gwałtownie kaszlać.

— Widzisz, i jesteś jeszcze w dodatku przeziębiony.

Kiwnął głową przecząco. A kiedy atak kaszlu minął, dodał:

— Nie, to kaszel od serca.

— Kaszel od serca? — zdziwiła się pani Starska. — Nigdy o czymś podobnym nie słyszałam.

— A może to mi się tak tylko zdaje? — uspokoił się Karol. — Może mi się wszystko tylko zdawało?

— Co ci się zdawało?

— At, nic. Powiem to mamie, ale na pożegnanie.

Znowu się odwrócił do okna. Ruch na podwórku nie ustał. Karol przypomniał sobie:

— Ach, to prawda. Mieli dzisiaj młócić resztę owsa. To dlatego... Ale dlaczego oni się kręcą tu, a nie w stodole?

— Z twojego pola? — spytała Starska.

— Takie ono moje, jak i nie moje — powiedział Karol.

— Czy to nie za późno?

— Nie udawaj, matka, że znasz się na gospodarstwie — powiedział Karol i nagle pochylił się i pocałował matkę w rękę. To najbardziej zdziwiło panią Starską.

— Chodź — powiedział — popatrzymy, jak młócą.

Wyszli na podwórze, a potem za dom.

Za leśniczówką stał niski, długi budynek, który służył za stajnię, oborę i kurniki. Środkowa część otwierała się szerokimi wrotami, była to stodoła. W tej chwili furczała w niej młockarnia. Przed stodołą w kieracie chodziły dwa dość zażywne koniki, wykarmione sianem z leśnych polan. Przy maszynie pracowały dwie dziewczyny i zakurzony chłopak w ciemnych okularach. Podawał rozsnute snopy na chwytliwe zęby. Opodal stała Hanka i przypatrywała się robocie. Mały chłopak poganiał konie w kieracie. Gdy zobaczył Karola z matką, zatrzymał konie. Wszyscy ucieszyli się z pauzy. Chłopak przy maszynie — nazywał się Kazik — zsunął okulary i ukazał zaczerwienione i spocone oblicze. Oczy mu się śmiały.

— No, panie leśniczy — zawołał zbyt głośno, przyzwyczajony do przekrzykiwania turkotu maszyny — owies sypie jak złoto. Będą miały koniki co żreć.

Karol uśmiechnął się nieokreślenie.

— Co ty się tu tak gapisz? — zawołał na Hankę. — Kaczka ci się przypali.

— Oby jej się kiecka nie przypaliła — zauważył Kazik, ale ponieważ zobaczył, że oba jego wykrzykniki nie wywołały współczucia u leśniczego, zdecydował kontynuować robotę.

— No, czego stoisz! — krzyknął na poganiacza. — Dalej trzeba jechać. Owsa jeszcze kupa.

— Skończycie do wieczora? — spytał Starski.

— Pewnie. Choć się prędko ściemni — zapewnił Kazik.

Chłopak chciał ruszyć. Ale Hanka go wstrzymała.

— Przecież już dobrze po południu. Obiad...

— Obiad to obiad — powiedział Kazik i odstąpił od maszyny. — Wyprzęż konie na godzinkę — dodał zwracając się do chłopca.

Karol z panią Starską zawrócili do domu. Odchodząc Karol odwrócił się do Hanki.

— I my chyba obiad dostaniemy? — spytał.

Hanka wzruszyła ramionami i poszła za nimi.

— Ciekawy jestem — powiedział Karol — dlaczego najweselsza praca rolna to młocka?

— Chyba dlatego, że ostatnia — odpowiedziała pani Starska — potem już odpoczynek.

— Potem już odpoczynek — powtórzył Karol wchodząc do pokoju.

Otworzył drzwi sypialni.

— Może mama chce się trochę umyć?

Nalał wody do miski i zostawił matkę samą. Chodził po pierwszym pokoju, pogwizdując. Zapalił fajkę.

— Palisz? — spytała matka wchodząc.

— Fajkę. To mniej szkodliwe.

— A przecież nie paliłeś.

— Czy mamie nie wszystko jedno?

— Oczywiście. Nawet lubię dym fajki.

— No, właśnie.

Hanka nakryła do stołu. Kiedy zjawiała się w pokoju, nastawała w rozmowie pauza. Pani Starska badawczo patrzyła na dziewczynę, a Karol udawał, że tego nie zauważa.

Kiedy przyniosła zupę, usiedli w milczeniu. Pani Starska przeżegnała się przed jedzeniem, Karol patrzył na to z ironicznym uśmiechem. Ale potem westchnął i przestał się uśmiechać. Jadł bez apetytu.

— I jeszcze co mamie powiem — zaczął jak gdyby nawiązując do przerwanej rozmowy, choć Starska nie odczuła, do którego punktu to się odnosi — jeszcze mamie powiem, że mama nigdy na nic nie popatrzyła z mojego punktu widzenia.

— Moje dziecko, trudno jest patrzeć na wszystko z czyjegoś punktu widzenia. A twój punkt widzenia był zawsze taki dziwny. Odsuwałeś się zawsze od wszystkiego, uciekałeś w góry...

— Tak. A mama wie dlaczego? Bo nienawidziłem życia. Od pierwszej chwili. Od zawsze.

— Nie wiem, czy od zawsze — zamyśliła się Starska. Oczy jej pobiegły w dal, jakby przypominała sobie. — Byłeś miłym dzieckiem. Nie buntowałeś się.

— Ja i potem nie buntowałem się. — Karol poruszył się na krześle niecierpliwie. — Właśnie uderzyła mama w bolesne miejsce. Ja się nigdy nie buntowałem.

— Może. Tylko zawsze uciekałeś. Przed wszystkim uciekałeś.

— Nie, nie przed wszystkim. Przed wszystkimi. Ja uciekałem przed ludźmi. Bo w obecności ludzi widziałem...

— Co widziałeś?

— Rzecz zadziwiająca. Kiedy jestem sam, wszystko wydaje mi się w porządku. Wszystko pięknie. Na przykład dziś rano. Ale jak tylko pojawiają się ludzie, mama przyjechała, ci zaczęli młócić, nieraz wydaje mi się wszystko takie straszne. Świat się od razu odmienia.

Hanka przyniosła poszarpaną kaczkę i postawiła na stole przed panią Starską. Dodała misę kartofli i czerwonej kapusty.

— O, trzeba było mi powiedzieć — westchnęła pani Starska — pokrajałabym kaczkę porządnie. A tak nie ma żadnego wyglądu.

— Pan Karol i tak zje — dość zuchwale powiedziała Hanka, dotknięta w swej ambicji.

— Właśnie że nie bardzo — nadął się Karol — nie mam apetytu.

— Czy widok ludzi odbiera ci i apetyt? — spytała matka.

Karol wzruszył ramionami.

Pani Starska położyła dłoń na ręce Karola.

— Sam powiedziałeś, że młocka to najweselsza robota. Co ci oni przeszkadzają?

— Wszystko mi przeszkadza. Chcę być sam.

— To właśnie jest najgorsze. Zamknąłeś się w tej leśniczówce. No i co? Małżeństwo ci się nie udało, praca społeczna ci się nie udała. Ale za to okupację przesiedziałeś jak u Pana Boga za piecem...

— Ładny piec. Tak tu kipiało... Od ludzi. A co tu w lesie wymordowano. Ładny spokój.

— Wszyscyśmy przez to przechodzili.

— Mama najbardziej. W warszawskiej kawiarni.
— Chociażby.
— To wszystko razem. Ale właśnie najdziwniejsze, że wtedy jakoś żyłem. A teraz... żyć nie mogę.
Pani Starska starannie okrajała pierś kaczki i odkładając nóż powiedziała:
— Wcale smaczne. Trochę za mało słoninki, ale bardzo dobrze upieczone. Masz dobrą pomoc w tej Hance.
Karol zjadł w milczeniu swój kawałek. Ogryzał kości trzymając je w palcach.
— Tego na pewno cię ciocia nie uczyła — zauważyła pani Starska.
— Zdziczałem — ironicznie powiedział Karol.
— Zawsze byłeś dziki. To właśnie odpowiednie słowo: dziki.
— Czy nie myśli mama, że to była tylko chęć dokuczenia mamie? Że nie zgadzałem się na ten typ cywilizacji, który reprezentowała mama?
Hanka przyniosła kawę i placek ze śliwkami.
— Co za uczta! — powiedziała pani Starska i po raz pierwszy posłała Hance przyjazne spojrzenie.
— To tak na pana Karola imieniny — powiedziała Hanka wesoło, zabierając resztki kaczki.
— Co dzień tak nie jadamy.
— Ktoś, kto ciebie słucha — ciągnęła pani Starska po wyjściu dziewczyny — pomyślałby, że nigdy o niczym innym nie myślałeś, tylko o twojej matce.
— Kto wie, czy nie miałby racji?
— Nie zauważyłam tego dotąd. Nawet przestałeś pisywać.
— Pisanie listów nie oznacza myślenia...
Starski wyjął z szafy napoczętą butelkę węgierskiego koniaku i nalał po sporym kieliszku sobie i matce.
— Może lepiej nie pij.
— Może lepiej nie pij, może lepiej nie pal. Mogłaby mama zaoszczędzić sobie tych rad.
Karol wychylił kieliszek jednym haustem.
— Co twoje serce na to powie?
Karol usiadł ciężko na swoim krześle.
— Teraz się mama o to troszczy. Przez jeden dzień! Ale za godzinę mama sobie pojedzie, ja tutaj zostanę i będę palił i pił dowoli. Sam, zupełnie sam. Czy mama sobie wyobraża te moje jesienne wieczory w tej leśniczówce? I tu już nie ma nic do zagrania. Nic na pokaz — dla nikogo. Las, noc — ja. Jaki ja? Przecie mnie już nie ma. Chwilami mam uczucie, jakbym już dawno, bardzo dawno umarł.
Nalał sobie drugi kieliszek koniaku.
— Musisz stąd wyjechać — powiedziała bez wiary w głosie Starska.
— Dokąd? — spytał Karol mocno stawiając kieliszek na stole.
— Dokądkolwiek. Do jakiegoś miasta.
— I co tam będę robił?
— Możesz jeszcze zacząć żyć na nowo.
Karol wstał i zaczął chodzić po pokoju. Mówił raczej do siebie niż do matki.
— Życie na nowo. Bardzo chętnie. Życie na nowo, ale pod warunkiem, że będzie to życie prawdziwe. To, które dotychczas przeżyłem — dlatego jest ciężkie, że nieprawdziwe. To nie życie — to sen. Rozumie mama, ciężki sen.

A jak się z niego zbudzę, wpadnę w inny sen. I nic tu nie pomoże, żadne samobójstwo kwestii nie rozwiąże — jak nie wiem, po co żyłem, tak nie wiem, po co umrę. Pomyśl sobie — zwrócił się tu wprost do siebie — masz czterdzieści lat. I co? *Taedium vitae* — i to od dawna, od młodości, od czasów okupacji, małżeństwa, wszystkiego. Chciałem się brać do wielu rzeczy — nawet do samodzielnego myślenia. Ale nic nie wychodzi, nie mam do tego zdolności.

Znowu usiadł.

Pani Starska pokiwała głową.

— Żal mi ciebie — westchnęła. — Żal mi ciebie — powtórzyła smutniej — porównaj twoje życie z moim. Urodziłeś się, kiedy miałam osiemnaście lat, miałam dwadzieścia, kiedy twój ojciec umarł, a ja wstąpiłam do szkoły dramatycznej. I odtąd nic — tylko praca. To było całe moje życie: praca, ciężka praca.

— I ciężki egoizm. — Karol rozparł się na stole, koniak widocznie zaczął działać. — Czy mama nie rozumie jednego, co się staram mamie wytłumaczyć? Przez cały dzisiejszy dzień staram się wytłumaczyć. Mama mi wszystko zabrała. To mama spustoszyła moje życie zabierając wszystko dla siebie. Ten jeden dzień dzisiejszy jest dniem wyznań. Mama pojedzie sobie za chwilę i potem może już nigdy tu nie przyjedzie. Niechże mama zabierze z sobą tę świadomość: cały mój świat mama przywłaszczyła sobie. Okradła mnie mama ze wszystkiego: z dzieciństwa, z młodości... Ze szczęścia. Bo przecież ja się urodziłem po to, aby być szczęśliwym. Każdy człowiek rodzi się po to, aby być szczęśliwym. No nie? I mama mówi, żebym wyjechał, zaczął nowe życie. W każdym życiu będzie to samo: wyssana pustka — ot co!

Pani Starska nie przejęła się tym monologiem. Podawała w teatrze repliki na gorsze wybuchy. Nie lękała się wielkich tyrad.

— Wiesz, mam wrażenie, że pleciesz Bóg wie co. Czyżbyś się upił dwoma kieliszkami? Miałeś zawsze słabą głowę...

— A mama zawsze miała silną.

Stuknął pięścią w stół.

— Uważaj — spokojnie powiedziała Starska — potłuczesz naczynie.

Nagle Karol pochylił się, schował głowę w przegubie łokcia i zaczął gorąco, mocno płakać. Nie płakał tak dawno, może nigdy.

Starska przestraszyła się. Poczekała chwilkę, a gdy płacz nie ustawał, położyła rękę na głowie syna. Poczekała jeszcze chwilkę.

— Uspokój się — powiedziała wreszcie — nie masz powodu do płaczu.

Karol strącił dłoń matki z głowy. Przestał płakać, ale nie odwrócił się.

Matka przez chwilę siedziała w milczeniu. Potem wstała i chciała podejść do okna. Ale kiedy zrobiła dwa kroki, Karol zerwał się z krzesła, upadł przed nią na kolana i objąwszy wpół zaczął szlochać.

— Mamo, mamo, mamo — powtarzał dziecinnie.

Pani Starska wzdrygnęła się lekko.

— Wstań — powiedziała — nie jesteś dzieckiem.

Pomogła mu wstać i potem podeszła do okna. Patrzyła na zewnątrz, chcąc, aby syn przez ten czas doszedł do jakiej takiej równowagi.

Za oknem już się nieco zaciemniło. Jaskrawe słońce schowało się za lasem. Widać było, jak powietrze przechodzi jesiennym mrozem.

— Będę musiała już jechać — powiedziała nie odwracając się. — Pociąg odchodzi piąta piętnaście.

Posłyszała, że Karol wyszedł do sieni.

— Hanka — zawołał — pani musi jechać. Jak to będzie?

Nie posłyszała odpowiedzi Hanki, ale kiedy Karol wszedł, odwróciła się do niego. Nie patrzyli sobie w oczy.

— Z tą młocką — powiedział Karol niecierpliwie — nie ma mamy kto odwieźć. Trzeci koń jest — siwek. Hanka powiezie. Trudno.

— Ty masz trzy konie? — spytała Starska.

— Widzi mama. Jakie bogactwo.

Obejrzała się za swoim płaszczem.

— Jeszcze czas, mamo — powiedział Karol i usiadł przy stole — napijemy się jeszcze koniaku.

Pani Starska nie zaprotestowała.

— Zimno będzie. Mróz bierze.

Wypili po kieliszku. Zrobiło się przykre milczenie.

— Hanka zaraz zajedzie. Kazik zaprzęże. Owsa jeszcze nie skończyli.

— Masz skarb w tej dziewczynie — powiedziała bez podtekstu Starska — i do tańca, i do różańca.

— Biega za tym Kazikiem.

— Cóż to szkodzi?

— Ale on jej nie chce. Ma jakąś inną.

— To zdaje się porządna dziewczyna. Szkoda jej.

— A szkoda.

W sieni rozległy się kroki Hanki. Weszła dość gwałtownie.

— Już zajechałam — powiedziała i znowu uciekła do konia.

Karol pomógł ubrać się matce.

Gdy wyszli na podwórze — na dworze było niebiesko, jakby już śnieg popadał. Nagie gałęzie drzew wyraźnie rysowały się czarnym ornamentem na przejrzystym niebie.

Przed drzwiami stała mała, wysoka bryczuszka, zaprzężona w siwego konia. Hanka siedziała na koźle.

— Kiedy mama mnie znowu odwiedzi? — spytał Karol, podsadzając matkę na uciążliwy stopień.

— Nie wiem — odpowiedziała — na święta nie będę mogła, ale ty nie bardzo rad jesteś moim odwiedzinom.

— Nie, dlaczego, owszem — słabo zaprotestował Karol. — Mama znowu mnie nie rozumie.

— No, to do widzenia, chłopcze — powiedziała pani Starska i nachylając się z bryczki pocałowała Karola w czoło.

— Do widzenia.

Hanka zacięła konia. Ruszyła bystro.

Karol szedł za bryczką. Ale gdy wyszedł za ogrodzenie, odjechała już ona dość daleko. Droga idąca w cieniu drzew była już ciemnawa i kontur bryczki ledwie dał się zauważyć. Toczyła się szybko.

Ale Karol stał za wrotami, dopóki było choć trochę widać odjeżdżający wehikuł. Miał uczucie, że jakieś włókna jego istoty przywiązane są do kół tego wehikułu i że odjeżdżający wózek z dwiema kobietami wyciąga z niego resztki życia.

Jarosław Iwaszkiewicz

Aleksander Rymkiewicz

BEZ RODZINNEJ MEJ ZIEMI

Bez rodzinnej mej ziemi
oślepłbym w męskich latach,
błądziłbym z laską pamięci —
wszędzie krata i krata.

Bez rodzinnej mej ziemi
ogłuchłbym w szumie świata,
trąbka z wieży mijanej
w lochy takie nie dolata.

Przy wielkich otwartych oknach
nie czułbym żadnej woni,
dotyk gdzieśby odleciał
z mojej żyjącej dłoni.

Bez rodzinnej mej ziemi
utraciłbym dar mojej mowy,
kamień raczej by szepnął,
wiersze pisałby liść dąbrowy.

Bez wzroku, słuchu, dotyku,
bez czucia, grzebiąc słowo w sobie,
żyłbym być może długo
jak własny zmurszały nagrobek.

ZIEMSCY PATRONI

(FRAGMENTY)

Stadka kuropatw z kartoflisk furkoczą,
dla wierszy jesień szczęśliwa to pora,
muza wędruje brzegami jeziora,
żołędzie pod dębem rozkłada nocą.

Zamarza pełnia jak staw bez sitowia,
cienie bezlistne już wokół drzew chodzą,
psy biegną w gąszcze, nie chcą iść przy nodze,
kto żyw przychówek pól i lasów łowi.

Podpici jadą skądś chłopi na wozach,
pod zachód jadą, o zmroku też jadą,
pies gonem dalekim pola okłada,
na muzę goni sarnę przy jeziorze.

A ty wciąż milczysz, artysto prawdziwy,
to ciebie woła gon tropiący z dala:
przyjdź, śpiesz, polujmy po zrębach szczęśliwie —
głownie zachodu wiatr chłodny rozpala.

To ciebie szuka wóz wciąż turkoczący,
jesiennych skrzydeł szum na rozlewiskach,
stań, patrz w ojczyźnie swojej na to z bliska
i w świt, i w zmierzch, z zegarem łun bez końca.

Nie widzisz chmur, nie widzisz mgły w dolinie,
nie słyszysz wierzb, nie czujesz dymu z ognisk;
tam nad jeziorem gończy sarnę dogna
i strużką krew na siwy mech popłynie.

Kto kraj rodzinny rzeźbi w dziele swoim,
gdzieś bierze laur i wdzięczność wsi zdobywa.
Z jarmarku jadą, biegnie pieśń prawdziwa,
wzdłuż drogi psy, przy płotach, niepokoi.

Niejeden biały gors w salonach świata
okrywa serce dotąd wierne chłopom,
tu — gdy ich rzucisz, będzie laur zapłatą
i zapach róż podróżnych w Europie.

Nad wszystko bliższa ci jest ziemia nasza,
milczenie twoje nie jest twoją winą,
to człowiek zły, co zdradził wieś rodzinną,
dzieł nienawistnych jemu nie ogłasza.

Świeć, rdzawa jesieni, w niebios łuku czystym
i turkocz wozem buraków od rana,
powietrznych stad wołaniem rozsławiana,
smutna milczeniem polskiego artysty.

*

Muszla stadionu szumi tłumem widzów,
a na zieloną tarczę traw strzyżonych
znów spada oszczep ciśnięty przez mistrza.
I tłum zachwytem swe serca oczyszcza,
cóż, że ktoś w biurach ich prace wyszydza,
mistrz krwią z ich krwi jest — i wodzem stadionu.

Młodzieńcze, w tłumie klaszczący z trybuny,
nie znany dotąd z imienia nikomu,
dzieckiem burzliwe dni przebyłeś w domu,
objęciem matki chroniony od łuny,
ty, w zawodnika wpatrzony stadionu,
nie wzywasz dzisiaj już innych patronów;
czyż serce puściłeś w wieczne dzierżawy
tym, którzy biegną boiskiem do sławy?
Tryumf — tłum woła i zrywa się wokół —
chwała cielesnej sprawności prorokom,
sławą im wieczna, choć młodość nietrwała,
lecz ona jedynie nas nie okłamie,
oszczep sprawniejsze rzuci dalej ramię,
nasz prawdy wzorze, w ojczyźnie ci chwała.

Zwycięstwo ciała, tyś pięknym posągiem,
tyś laurem, dębem, tyś struną, tyś winem,
tyś chwilką, tyś listkiem, kadzidła dymem,
ty spadasz w wieczną z tryumfem rozłąkę.

A serca ludzkie jak morza rozległe,
narody giną, narody powstają,
różne ołtarze świecą w różnych krajach
i promień słów rozdziera nowe piekła.

Nikt nie pomniejszy ludzkiej piersi żywej,
nie ma rzeźbiarzy takich w żadnych dziejach.
Ziemskich patronów dajcie nam spragnionym,
kiedy wracamy w domy ze stadionów,
gdy miasto łuną elektryczną dnieje,
a megafonów z dala ton przygrywa.

I wstaną, zawsze w każdej ziemi wstaną,
a śmierć zbyt ziemskie rysy ich zaciera,

choć jeszcze widać ziemię z nimi z rana
dźwięczną świergotem ptactwa w miejskich parkach,
z blaskiem na rzece tuż przy pogłębiarkach,
rodzinną nam i rodzinną bohaterom.

Wpatrzony w piękne stadionu zwycięstwa,
młodzieńcze, dziś nie przyjdzie ci do głowy,
że może będziesz też patronem nowym,
by ziemia nie stała się nazbyt ziemska.

Aleksander Rymkiewicz

Jerzy Harasymowicz

JESIEŃ

Jesień
ptaki słońce
obsiadły jak słonecznik
i zginają go
coraz niżej i niżej

pszczół roje
oblepiły
słońca promień

na upale cerkiewka
żywicę leje
jako złote miody

a w środku
w zielonym półmroku
cerkiewnik ma kapelusz
kielich makowy

w baldachimu chrapie
złotej kolebce
i tak cerkiewnik
przez sen
cerka

no
święty Harasym
sowicz puszysty
cerkwi chroni
spisuje dobro

baby lubi
grube gołąbki

raz
babę chłopu
w poduszki wyniósł
ogromnym pierogu

hm
a może to
pop jest
a nie
święty
ale wódki nie uznaje

a jak tak
to na pewno
zasadniczy
naturalny święty

KOTY Z MUSZYNY

Mają tak wielkie i okrągłe głowy
Jak księżyc w pełni pogryziony
Przez rajskie pszczoły

Leżą sobie w sieni rozwalone
A przez wąsy im dym gwiazd przepływa
Na małego pieska gdy wrzasły czemu nie mówisz pochwalony
To księżyc ze strachu gęsiej skórki dostał i zapomniał jak się nazywał

Oparte o księżyca biały wór
Koty muszyńskie jak tłuste młynarze
Do fotografii poecie pozują a świerszczy chór
Próżno usiłuje rozpogodzić ich wąsate zawzięte twarze

Jerzy Harasymowicz

Adam Czerniawski

SPROLONGOWANI MISTRZOWIE

— Było to jakieś kilka dni po wybuchu wojny w majątku pod Warszawą, w ciepły, mglisty poranek. Siedziałem w sadzie, skąd widoczna była szosa i most. Maszerował nią właśnie oddziałek piechoty i bagnety na broń skrzyły się w słońcu. Chłopaki malowane, jak w piosence. Tak sobie tą szosą rezolutnie maszerowali...

— Czas już do domu, Zbysiu, czas do domu — przerwał imć pan rotmistrz. Lewą rękę na szabli oparł, prawą sierżanta Zbyszka za ramię ciągnął.

Dochodziła jedenasta i bar był prawie pusty. Ostatni autobus z rynku na farmę odchodził za parę minut. Rotmistrz spojrzał uważnie na zegarek, potem na siedzącego obok, ledwie przytomnego Zbyszka. Stuk szabli otrzeźwił go trochę, szybko dopił piwo i spróbował wstać. Zachwiał się i już by upadł, gdyby nie zręczny chwyt rotmistrza. Wlokąc się zwolna przy jego pomocy, dotarł do chodnika przed barem. Pan rotmistrz ponownie zerknął z niepokojem na maszynę do mierzenia czasu: autobus odchodził lada chwila.

— Zbyszek, na miłość boską, rusz się szybko, bo inaczej na ulicy będziem nocować — błagalnie zakomenderował rotmistrz i szarpnął go mocno za ramię. Zbyszkowi znowu na myśl przyszedł ów ciepły, mglisty poranek, ale wysiłek trzymania się na nogach odebrał mu wszelką chęć odpowiednie rzeczy dać słowo.

Gdy wreszcie dobrnęli do ratusza, rotmistrz usłyszał chrobot motoru starego diesla i po chwili zza węgła wytoczył się oświetlony, ale zupełnie goły autobus. Przemknął obok nich tak szybko, że rotmistrz nie miał nawet czasu wysunąć swej wspaniałej szabli w celu przymusowego zatrzymania wehikułu. W ciszy, która nastąpiła, ozwał się nagle Zbyszek:

— Kto ty jesteś?

— Polak mały — odparł dumnie rotmistrz.

Odpowiedź ta Zbyszka całkiem otrzeźwiła i co więcej, był z niej jawnie zadowolony. Pociągnął przeto z kolei rotmistrza w głąb rynku, gdzie jarzyły się neonowe wystawy. Pierwsza, która zwróciła ich uwagę, mruczała splendorem radioodbiorników i telewizorów.

Rotmistrz bąknął:

— Takich w Polsce nie dostaniesz.

— Zwariowałeś, mój drogi, czy co?

Na dźwięk tych lekceważących słów sierżanta Zbigniewa Czepki imć pan rotmistrz warknął:

— Z jakiej ziemi?

— Z polskiej ziemi.

Uspokojony tym zapewnieniem, odciągnął towarzysza broni od kontrowersyjnej wystawy, namyślając się równocześnie, jakby tu nocleg uplanować.

Minęli kolejno wystawy garderoby żeńskiej, miejscowych wyrobów tkackich oraz zakładu pogrzebowego i przystanęli przed witryną antykwarni upstrzonej wielobarwnymi mapami. Cztery szesnastowieczne mapy Anglii w żaden sposób kartograficznie do siebie niepodobne, dwie mapy świata, z których na jednej brakowało Australii, a na drugiej źródło Missisipi leżało o kilkaset kilometrów od Kantonu. W zakurzonym kącie, na wpół przygnieciona serwisem japońskiej porcelany, spoczywała mapa Lechistanu z granicami od morza do morza.

— Patrz! — rotmistrz wskazał na nią pełen wzruszenia.

— „Płynie Wisła, płynie po Lachów krainie, a dopóki płynie, Moskwa nie zaginie" — zaintonował Zbyszek, a rotmistrz począł go usilnie uspokajać, wskazując zarazem rycinę (która tworzyła część mapy) pstro odzianego mężczyzny z szablą przy boku i legendą „miles Polonus" u stóp. Imć pan rotmistrz szablą w cholewę trzasnął i rzekł (Zbyszek już się był uspokoił):

— To, panie, przednich rycerzy w owych czasach mieliśwa. Każden z nich, psiakrew, trzech Germanów albo i czterech Ruskich był wart. Jak taki, panie, Wołodyjowskij szablą ciął, to łby niby harbuzy na ziemię jeno spadały, ot co!

Zbyszek potakiwał głową (przesuwali się teraz przed perfidnie zaryglowanymi „dżentelmentami") i wreszcie powiedział, co wiedział:

— A kiedy oni tak tą szosą pod Płockiem dreptali, nagle dwa Messerschmidty nie wiadomo skąd się pojawiły. Leciały nisko, prawie tuż nad drzewami. Kilku piechurów karabiny w niebo skierowało. Sprowokowane maszyny opieprzyły ich z cekaemów. Jak kosą ciął. Towarzystwo po szosie się rozsypało.

Noc była mroźna a zza horyzontu wytoczył się pokaźny księżyc. Opuścili teraz rynek i szli wolno wąską, gazem oświetloną uliczką. Elżbietańskie domki, jak ilustracje z bajek, naginały się ku nim. Na pagórku zarysował się kościółek parafialny, zbudowany, zdaniem rotmistrza, w roku pańskim 1451. Drobne kamyczki na ścieżce utrudniały wspinaczkę. Po stronie oświetlonej księżycem znaleźli ławeczkę, na którą zwalili się ciężko. Miasteczko leżało w dole na lewo, przed nimi roztaczała się równina poprzetykana domkami i kępkami drzew. Rotmistrz rzekł:

— Ładny widoczek, co?

— Zimno jak cholera, chodźmy lepiej do jakiegoś hotelu. Tu zmarzniemy na śmierć, nim słońce wzejdzie.

— Na rozpalone czółko chłód dobrze robi, Zbyszku.

Sierżant Czepko wsadził ręce w kieszenie i skulił się w sobie.

— Farmę powinno stąd widać, nie?

— A gdzie tam: ona hen za owymi wielgaśnymi dębami, co to na widnokręgu jak smoki stojają, *you see, yes?*

— Widzę, widzę. Najwyższy czas, byśmy sobie jakiś wóz kupili. Teraz na dwa kufle nie możemy sobie pozwolić przez te wściekłe autobusy.

— Ano dorobimy się, kochany, dorobimy. Niech tylko maciory nadal tak obradzają, to niedługo będziem własnym Fordem jeździć albo też kolasę sobie spra-

wimy z rzędem koni. To dopiero Angole będą ślipia wybałuszać. Murzyna sobie na hajduka wynajmiemy.

Zbyszek tymczasem już drzemał z głową wtuloną w ramiona. Rotmistrz wobec tego wyciągnął szablę i jął się zabawiać katapultowaniem kamyczków w powietrze. Po kilku minutach zajęcie to go jednak znudziło, wobec czego schował szablę i myśli skierował wpierw na maciorę Kunegundę, a potem na mapę Lechistanu w antykwariacie, którą chętnie by kupił, by zawiesić w sali rycerskiej. Nagle coś u stóp pagórka zwróciło jego uwagę. Siedział przez jakiś czas bez ruchu, zaabsorbowany widokiem. Wreszcie, jakby upewniony, potrząsnął Zbyszka i szepnął:

— Patrz, tam w dole.

— Co? — mruknął po chwili Zbyszek. — Nic nie widzę.

W poświacie księżyca wszystko wydawało się obce i tajemnicze.

— Głupi! Tam koło tych krzaków.

Nim Zbyszek zdołał odpowiedzieć, rotmistrz wstał, wyciągnął szablę wysoko ponad głowę i ryknąwszy przeraźliwie, pogalopował w dół.

Dopiero gdy był już prawie w połowie drogi, Zbyszek zauważył, że u stóp pagórka czeka nań przecież pluton żołnierzy w niemieckich hełmach. Prawie natychmiast rozległy się strzały, którym zawtórował przejmujący pisk, jakby ktoś tępym nożem maciorze gardło podrzynał.

Adam Czerniawski

Wanda Bacewicz

DREWNIANY TRYPTYK

I

STÓŁ MÓJ NOWY

Stół mój nowy pachnie żywicą.
Lubię policzkiem wodzić po blacie —
woń jego wdychać.

Gdy patrzę na słoje jasnozłociste,
jest mi wesoło,
choć padło drzewo.

Pieśnią żałobną spłynęły zeń wióry,
gdy go ciosano,
a jasnym dźwiękiem rozbrzmiewa wokoło
stół mój nowy.

II

BALUSTRADA

Jest uliczka,
a na niej wśród murów
schody pod niebem otwartym.

Stopień za stopniem
balustrada omszała
ze studni ku światłu prowadzi.

W górze ponad tarasem
zawieszonym między domkami
w koronę drzewa się rozrasta.

Lecz najhojniejsza w mroku,
gdzie początek swój bierze

i poprzez poręcz
smugę światła w rękę nam wkłada.

III

SZTACHETY

Gdy patykiem wodzisz po sztachetach —
skaczą ci dźwięki,
jak żarty z samego siebie.

A gdy jeszcze świat oblany słońcem,
cienie sztachet w oczach ci się mienią
niczym kolorowe elfy.

Łatwo w tym rytmie stracić równowagę —
trudno zapomnieć,
że to było dawno.

SKRZYPCE

ubożuchny dźwięk
a śpiew wnętrza

drży jak gwiazda
na niebie mrugająca

pudełko Pandory strzeżone przez bat
a odmykane dowoli

czasami samo słońce

światło
i cień

bez łez wylanych nie wydają artystów
choć szlachetny ich ton

żądają czułych palców
tańczących zawrotnie na linach
— to niemal że cyrk

commedia dell'arte

CISZA I CIEMNOŚĆ

Cisza jest muzą
zawsze łaskawą

poddaj się ciszy

z głową na barłogu
złóż głowę na ciszy
jak na miękkim puchu
od chaosu swego się odetnij

Muzą jest ciemność

przymknij powieki

prętem jasnolicym
brzózka przekreśli źrenicę

pogubiła listki
jeden na szczycie
złotą blaszką ci kiwa

Daleko pola —
falują wzgórzami
z błogosławieństwem trwałości
na zoranym czole

spokój rozległy

dróg metafizycznych smugi

gwiazd wilgotnych powiew

Wciśnięty w swoje granice
poddaj się ciszy
przymknij powieki

cisza i ciemność wypełnią ci oczy

strzegą proporcji
służą harmonii

Wanda Bacewicz

Paweł Jasienica

PODGLEBIE

III

Przyjęcie chrześcijaństwa było wydarzeniem olbrzymiej miary i wszelkie próby pomniejszania go są pozbawione sensu. Ale ta bezsprzeczna prawda nie powinna osłabiać szacunku dla wartości podglebia. Historyczna kultura polska powstała ze zrostu dawnego dorobku z chrześcijańską nowiną. Nie podobna dostatecznie wysłowić ceny tego, co przypłynęło do nas z zachodu Europy. Lecz jednocześnie niesposób pominąć pytania: na jaką tkankę trafiła ta szczepionka?

Co sprawiło, że samo zrastanie przybrało formy mało bolesne, na pewno niezapalne?

Pogaństwo stawiało opór już chociażby przez fakt trwania. Żyło przecież jeszcze przez stulecia, o czym świadczą wykopaliska i spowiedniczy podręcznik brata Rudolfa z Rudy Śląskiej. Wytworzyły się w kraju i bardzo długo bytowały obok siebie dwa obyczaje — tradycyjny, plebejsko-pogański, oraz nowy, dworsko-kościelny, chrześcijański. Przenikać się nawzajem i na dobre stapiać zaczęły pewnie dopiero w stuleciu XIII. Za pamiątkę po tym akcie wolno uznać czcigodne *Kazania Świętokrzyskie*. Książeczka, w której się mieściły, była niewielka. Bez trudu mógł ją stale przy sobie nosić wędrowny mnich żebraczego zakonu, franciszkanin lub dominikanin. Właśnie tacy szukali styczności z ludem, przemawiali doń w mowie ojczystej. Dzięki nim następowało przenikanie.

Istnieje teoria, że sławny bunt pogański 1039 roku był właściwie dziełem obcoplemiennych brańców wojennych, przymusowo osiedlonych w kraju.

Nie jestem jej zwolennikiem. Jakoś mi ona wygląda na chęć oczyszczenia Polaków z hańby orężnego powstania przeciwko wierze chrześcijańskiej. Powiada ruski latopisiec: „Pozabijali biskupów i kapłanów i bojarów swoich". Według niego sprawcami byli po prostu „ludzie". Ale współczesny nam komentator woli przypisać odpowiedzialność obcym. A już przynajmniej widzieć w nich inicjatorów rozruchu. Tymczasem doświadczenie poucza o czymś zgoła innym. Zdarza się, że powstanie czy rewolucja zaskoczy w jakimś kraju pewną ilość jeńców wojennych, którzy z zupełnie zrozumiałych względów najpierw starają się zebrać do kupy, a potem co rychlej powrócić do domu. I to tłumnie, dla bezpieczeństwa. Mieszanie się do spraw kraju dotychcza-

sowej niewoli raczej ich nie pociąga, bo miejscowi mogą się czasem pogodzić właśnie cudzym, jenieckim kosztem.

Jeśli wierzyć niektórym tradycjonalistycznym zapatrywaniom, jesteśmy narodem wielce oryginalnym. Nie znaliśmy rzekomo walk socjalnych ani powstań chłopskich. Dziwaczne twierdzenie. Kto je popiera, ten winien najpierw dowieść, że sama natura dotkliwie upośledziła umysły Polaków. Przecież każdy normalny człowiek czy grupa ludzi z reguły w ten lub inny sposób przeciwstawia się swym gnębicielom i dąży do poprawy losu. Tak też zachowywała się polska szlachta, używająca rozmaitych sposobów walki o powiększenie swych praw. Polski lud był od tej skazy wolny. On chciał podlegać uciskowi, skarbiąc sobie zapłatę w życiu przyszłym. Teraz znów okazuje się, że wobec zmiany wiary Polacy zachowywali się potulnie niczym baranki.

Wprowadzenie chrześcijaństwa nie mogło obejść się bez przymusu i krwi. Nie warto temu przeczyć ani tracić czasu na udowadnianie rzeczy oczywistych.

Chrzcząc króla Franków, Klodwiga, wygłosił św. Remigiusz słowa dość znamienne: „Ugnij karku, Sygambrze, uwielbij, coś prześladował, prześladuj, co uwielbiałeś".

Mieszka I musiało spotkać takie samo pouczenie.

Znaczenie ciekawsze jest co innego. Oto fakt takiej miary, jak chrzest, wcale nie wytrącił kraju z równowagi, w niczym, ale to zupełnie w niczym nie zmienił linii postępowania jego władców. W uczynkach Mieszka i Bolesława brak chociażby śladu poczucia niższości — i to nie tylko wobec chrześcijańskich potęg ziemskich, lecz również nadprzyrodzonych.

Mieszko oddalił swe pogańskie żony, których podobno miał siedem. W czternaście lat później, po śmierci Dobrawy, pojął nową połowicę. Była nią katolicka mniszka, Oda. Władze duchowne nie pozwoliły jej na zrzucenie habitu. Niezbyt pokorny był neofita, który wcale na to nie zważał. Wydawało mu się pożyteczne zostać zięciem Teodoryka, potężnego margrabiego Marchii Północnej. A skoro wielmoże niemieccy, lekceważąc protesty biskupów, pragną takiego związku („dla zbawienia ojczyzny i utwierdzenia koniecznego pokoju") i wysyłają oblubienicę do Polski, to znaczy, że nie on, Mieszko, się kłania, ale jemu się kłaniają. I on też występuje zaraz jako dobroczyńca, zwalnia do domów jeńców niemieckich, których pojmał w poprzednich wojnach.

Wiemy od Thietmara o grzecznościach, które Mieszko świadczył margrabiemu Hodonowi. Nie wchodził w kożuchu do domu, w którym tamten przebywał, podczas rozmowy wstawał, ilekroć margrabia też stał. Wszystko to świadczy wcale nie o pokorze na pokaz, lecz o rozwadze i umiejętności zachowania form (dowodzących zresztą tylko równorzędności partnerów). Kto chce załatwiać sprawy polityczne, ten — jeśli tylko ma rozum — będzie unikał uraz o drobiazgi. Wielka szkoda, że obyczajów praszczura nie naśladował Bolesław Śmiały, który potrafił rozmyślnie i ciężko znieważać własnych sprzymierzeńców.

Nie wiadomo, czy w roku 1000 Bolesław Chrobry osobiście odprowadził Ottona III aż do Akwizgranu i czy naprawdę cesarz obdarzył go wydobytym z sarkofagu tronem Karola Wielkiego. Jednakże wiele przemawia na korzyść

wersji, według której polski książę miał być przewidziany na następcę Ottona.

Pierwszym spadkobiercą został wyznaczony margrabia Miśni, Ekkehard. Nasza czytająca społeczność zna go dobrze. Jest on przecież jednym z bohaterów *Srebrnych Orłów* Teodora Parnickiego. To ten sam rudy siłacz, który wyrwał z rąk żołnierzy Teodorę Stefanię i posłał napastników na szubienicę.

Ekkehard był przyjacielem Chrobrego, zwolennikiem, nawet filarem wielkich planów Ottona, którego niedługo przeżył. Napadnięty w nocy 30 kwietnia 1002 roku w Pöhlde: „Walczył... mąż sławą okryty w pokoju i na wojnie, gdy nagle Zygfryd silnym uderzeniem włóczni złamał mu kręgi u szyi i zwalił go na ziemię. Na widok padającego margrabiego zbiegli się wszyscy szybko, odcięli mu głowę i — co haniebne — obrabowali trupa".

Thietmar, od którego pochodzi ten opis, powściągliwie wyraża się o przyczynach śmierci Ekkeharda, który „miał za sobą — z nielicznymi wyjątkami — wschodnich grafów i nadzieję na królestwo". Nie można wątpić, że zginął z rąk przeciwników planów Ottonowych. I oto zaraz po opisie śmierci Ekkeharda następuje zdumiewające twierdzenie kronikarza: „...Bolesław, syn Mieszka, który zgoła nie dorastał ojcu, radował się wielce z powodu śmierci margrabiego...".

Radował się ze śmierci przyjaciela, współuczestnika planów wynoszących Polskę na stanowisko równorzędne z Niemcami?

Najpoważniejsi nasi historycy uważają tę wiadomość za fałszywą. Przyłącza się do nich Zygmunt Jedlicki, który jednak nie wyklucza innej jeszcze możliwości. Perfidnie zredagowane, obelżywe zdanie Thietmara może kryć cenną informację świadcząc, że śmierć Ekkeharda otwierała Bolesławowi drogę do władzy nad cesarstwem czy jego wschodnią połową. Polak był kolejnym spadkobiercą.

Natychmiast po zgonie margrabiego Chrobry rusza z wojskiem na zachód, dochodzi do Elstery. Poddaje mu się nie tylko słowiańskie pospólstwo. To samo czynią niektórzy niemieccy rycerze, nawet książęta. Oni to, według słów Thietmara, „...uwierzyli pięknie brzmiącym słowom i na hańbę swoją udawszy się do niego j a k g d y b y d o p a n a, zmienili wrodzoną cześć na uniżoność i ciężką niewolę".

Jestem zdecydowanym zwolennikiem teorii, która widzi w Bolesławie prawowitego, na zjeździe gnieźnieńskim wyznaczonego następcę Ottona i Ekkeharda. Ale nie zamierzam tu o nią kopii kruszyć.

Zdumiewa doprawdy ta swoboda, z jaką młody jeszcze Bolesław poczyna sobie na europejskiej scenie politycznej. Człowiek urodzony w roku chrztu Polski za pan brat z wodzem, który niedługo przedtem zasiadał jako zdobywca na rzymskim Zamku św. Anioła, z problemami całego zachodniego cesarstwa i z samym cesarzem! Polskie oczy mogłyby oczywiście widzieć w tym obrazie nadmiar blasku, ale przecież z niemieckich źródeł pochodzi wiadomość o darowiźnie tronu Karola Wielkiego. Nasze tradycje milczą o tym.

Szeroka arena pozwoliła rozwinąć się geniuszowi Bolesława. Nie znalazłby takich warunków, gdyby na wzór dziada i pradziadów musiał się ograniczać do spraw Gopła, Giecza tudzież Sandomierza. Chrzest na oścież otworzył wrota wiodące do Europy. Ale skądże — pytam — umiejętność znalezienia

się w nowych okolicznościach? I to dziedziczna, bo Mieszko również nie zapadł w kompleksy.

Materiału do porównań nie brakuje. Mnóstwo w historii przykładów, co się działo, kiedy stykały się nagle całkiem różne kręgi kultury. Władcy krajów zacofanych potrafią, owszem, zachować twarz, wobec własnych poddanych, ale nigdy się to im nie udaje w stosunku do przemożnych cudzoziemców (w złorzeczeniach Thietmara na Bolesława jeśli znać kompleks, to niższości). Kiedy cesarze chińscy zostali zmuszeni do zawierania traktatów i otwarcia portów, znaleziono oryginalne wyjście z trudnej sytuacji. Ambasadorzy mocarstw, sami o tym nie wiedząc, byli przyjmowani w sali, odwiecznie przeznaczonej na hołdy lenników. Takie chytrości wystarczyły — na czas zresztą niedługi — do zamydlenia oczu mieszkańcom Pekinu, ale na światową powagę Państwa Środka dodatnio nie wpłynęły.

Rządcy krajów zacofanych, zetknąwszy się z bardziej zaawansowanymi, zwykle popadają w sybarytyzm. Starają się o taniutki zresztą luksus zagranicznego pochodzenia. Nie ma mowy o ich politycznym znaczeniu w świecie. A i we własnym kraju kto inny naprawdę za nich rządzi.

Najnowsza historia Polski zna działaczy, ludzi wykształconych i kulturalnych, którzy sądzili, że dobra polityka polega wyłącznie na skarbieniu uśmiechów i zarabianiu na pochwały możniejszych pseudosprzymierzeńców.

W tym, co się u nas działo bezpośrednio po chrzcie, niesposób wykryć ani śladu podobnych zjawisk. Można zaprzeczyć wszystkim domysłom o wspólnych planach Ottona i Bolesława, uznać je za literacki wymysł, a postępowanie cesarza za chimery zrodzone z chorego umysłu i słabych nerwów, lub też dopatrzyć się w nim perfidii Niemca, który zaborcze cele chce osiągnąć krętymi ścieżkami. Nikt nie zdoła znaleźć w czynach Mieszka i Bolesława dowodów onieśmielenia, paraliżu woli czy myśli. Gnieźnieńscy książęta weszli na wielką scenę krokiem pewnym, zachowywali się swobodnie, bez tremy. Skądże takie dyspozycje?

Długo wahałem się nad pewnym zestawieniem, które może uchodzić za przesadne i naciągane. Ale to tylko pozory.

Jan Skotnicki pisze w swym znanym pamiętniku o Wincentym Witosie, który zdumiewał współczesnych powściągliwą pewnością siebie. Umiał się doskonale znaleźć w towarzystwie głów koronowanych. Nie peszył go nawet brak znajomości francuszczyzny i konieczność rozmawiania przez tłumaczy.

„Zdolności tego człowieka w przystosowaniu się do okoliczności, bez zatracenia cech chłopskich, były zdumiewające. Wielu cudzoziemców patrzyło na Witosa z podziwem, twierdząc stanowczo: »My takich chłopów nie mamy«. Widziałem takich cudzoziemców, którzy przysuwali się blisko niego, by sprawdzić, czy to nie jest »farbowany lis«, czy nie udaje chłopa, przyglądali się jego rękom, czy są to wypielęgnowane, gładkie ręce inteligenta, czy też stwardniałe od pługa i wideł. I ze zdumieniem konstatowali, że to chłop z chłopów od cepów i pługa, a nie inteligent przebrany za chłopa."

Wcale nie zamierzam wdawać się w rozważania o niezmiennej duszy kmiecej ani o chłopskim podobno pochodzeniu dynastii piastowskiej. Mieszka dzieliły od Piasta trzy pokolenia panujących. Istota rzeczy polega na

czymś innym. Pewność siebie umieją zachować ludzie doskonale zrośnięci ze swoim rodzimym środowiskiem i głęboko przekonani o jego wielkiej wartości. Tylko tacy bez wysiłku narzucają innym szacunek dla siebie, nie wywierają wrażenia podskakiewiczów. Nie potrzebują grać niczyjej roli, żaden wewnętrzny mus ich do tego nie pcha. Pozostają sobą.

Ze skąpych wiadomości kronikarskich zdaje się wyłaniać właśnie taki wizerunek pierwszych Piastów.

Teoria o normandzkim pochodzeniu najstarszej polskiej dynastii dożyła swoich dni. Ostatecznie przekreślił ją niemiecki historyk, Herbert Ludat, pisząc podczas ostatniej wojny ze szczerością wręcz nadzwyczajną (aczkolwiek, jak się okazało, z jego punktu widzenia przedwczesną), że skoro Polski już nie ma, to można dać spokój propagandowym baśniom i zabrać się do poważnego badania jej początków. Charakterystycznego sposobu postępowania Piastów nie da się więc przypisać dumie zdobywców, którzy przybyli zza morza i mieczem wyrąbali sobie władztwo. Ta roślinka wyrosła na miejscowym gruncie.

Wystarczyło systematycznie w nim poszperać, by dojść do wniosku, że uprawiony był znacznie lepiej, niż się zdawało. Kamienne ruiny na Ostrowie Lednickim oraz krakowski kościołek Feliksa i Adaukta przez długi czas uchodziły za unikaty. Po wojnie odgrzebano szczątki również kamiennych budowli w Poznaniu, w Tumie pod Łęczycą, w Gieczu, ostatnio w Płocku. Matematycy utrzymują, że dwa punkty wyznaczają linię prostą. W danym wypadku owe punkty w miarę rozwoju badań zaczynają się zdumiewająco mnożyć, a nikt przecież nie odgadnie, ile rozwalin rozebrano do szczętu, na ile zaś nie potrafiliśmy dotychczas natrafić. Przez tyle stuleci nikomu na myśl nie przyszło, że Drzwi Gnieźnieńskie mają w pobliskim Strzelnie godnego siebie rówieśnika w postaci rzeźbionych kolumn.

Dziwnie czasem bywa. O ile można się zorientować, historyczną kolegiatę w Tumie, podczas wrześniowej bitwy nad Bzurą, podpaliła polska artyleria. Pretensji żadnych żywić o to nie wolno. Na wieżach siedzieli niemieccy obserwatorzy i kierowali ogniem własnych dział. Trudno: „Spalę święte popioły dla ocalenia żywego miasta! Słyszałeś?" — miał powiedzieć w Sandomierzu Michał Sokolnicki. Winien jest ten, kto rozpoczął wojnę i wtargnął do Polski. A jednak gdyby nie ów naprawdę tragiczny zbieg okoliczności, wcale byśmy nie wiedzieli, że pod posadzką romańskiej kolegiaty są w ziemi resztki kamiennego kościoła ze schyłku X wieku.

Na wiosnę 1956 roku oglądałem je z bliska. Pozwolono mi brać do rąk tysiącletnie kostki z granitu. Były niewielkie, ciężkie i chłodne, wykonane ze zdumiewającą precyzją. Z nich zmurowano wszystkie ściany kościoła, którego przyziemny zarys widniał w pozbawionej posadzki nawie kolegiaty. Jeżeli naprawdę założycielem eremu był św. Wojciech, to pewnie on sam położył kamień węgielny. Mógł to zresztą uczynić i jego protektor, Bolesław Chrobry.

Dlaczegóż jednak w kraju, prawdę powiedziawszy wciąż jeszcze całkiem pogańskim, postanowiono wznieść kościół właśnie taki, to znaczy kamienny i monumentalny? Legnica świadczy, że nie była to decyzja jednorazowa, oderwana. Budowanie gmachów architektonicznie imponujących, jeśli nie stanowiło wtedy reguły, to należało jednak do systemu.

Doświadczenia z misjami chrześcijańskimi są obfite. Jeszcze bodaj nigdy nie zdarzyło się, by w nawracanym kraju afrykańskim francuscy księża postawili coś chociażby tylko przypominającego najlepszy współczesny poziom sztuki paryskiej. Zasada postępowania ze zrozumiałych względów musi polegać na przystosowywaniu się do istniejącego szczebla kultury. Jeżeli zaś biocenozy są zupełnie różne, a wyższość przybyszów polega wyłącznie na sile techniki, to rezultaty oddziaływania mogą wypaść tak, jak w Chinach. Kościoły i cerkwie chrześcijańskie, zbudowane tam w okresie kapitulacji, są solidne, lecz przy chińskich zabytkach architektury wyglądają nadzwyczaj żałośnie. Dziewiętnastowieczny gotyk w pobliżu Ołtarza Nieba czy Świątyni Lamy — to bardzo wstydliwe nieporozumienie.

Chrześcijańskie kościoły, postawione w Poznaniu, Gnieźnie, na Ostrowie Lednickim, w Tumie i na pewno w wielu innych miejscach, musiały potężnie imponować ówczesnym Polakom. Samej istoty zagadnienia dotyczy jednak dopiero inna kwestia, a mianowicie: czego potrzebowała nowa wiara dla osiągnięcia zamierzonego celu, czyli dla wywarcia odpowiednio silnego wrażenia. Okazuje się, że dzieł, które równie dobrze mogłyby się znaleźć nad Rodanem, Sekwaną, Mozą, a nawet w samej Italii. Nie mówię, że od razu w Rzymie. Na to należało poczekać do XII stulecia, kiedy katedra gnieźnieńska otrzymała swoje Drzwi, a kościół strzelneński kolumny.

Trzeba się wyzwolić z psychicznych zahamowań, wynikłych z nędzy naszych późniejszych dziejów. Na przykład rozważania historyków o tylekroć tu wspomnianym zjeździe gnieźnieńskim budzą nawykowe podejrzenia o przesadę, nadmiar patriotyzmu, nawet o tendencje pokrewne hochsztaplerstwu. Niesłusznie, doprawdy niesłusznie!

Ksiądz Walerian Meysztowicz w ogłoszonej na emigracji pracy *Koronacje pierwszych Piastów* powiada: „Otton III w Gnieźnie w roku 1000 koronował Chrobrego na Cesarza-Współimperatora. Taka hipoteza powstaje logicznie po odrzuceniu teorii Długosza o koronacji królewskiej, teorii Zeissberga o patrycjacie i teorii pani Uhlirz o pozornej koronacji. Jest to dopowiedzenie ostatniego słowa do tego, czego Wojciech Kętrzyński nie dopowiedział, olśniony własnym odkryciem faktu, że Otton przeznaczył Chrobrego na swego następcę".

Więc hipoteza, nie zaś kategoryczne twierdzenie. Książki księdza Meysztowicza nie czytałem, przytoczony urywek znam z emigracyjnej recenzji i nie wiem, jak autor wyjaśnił chociażby rolę Ekkeharda, który w kolejności dziedziczenia zdaje się stać między Ottonem a Chrobrym. Ale hipoteza bynajmniej nie megalomańska, utrzymana w granicach prawdopodobieństwa. Chcąc się o tym przekonać, dokonajmy rzeczy najprostszej w świecie: wysnuwajmy wnioski z rezultatów prowadzonych w kraju wykopalisk. Przecież one w istotny sposób są zgodne z wiadomościami o wybitnej roli państwa Chrobrego w polityce europejskiej. Przekonywują, że i w dziedzinie kultury, nawet duchowej, żadnej astronomicznej odległości pomiędzy Polską a Zachodem wtedy nie było. Można nie rozwodzić się nad faktem, że polski system fortyfikacyjny był od zachodniego po prostu lepszy, aczkolwiek za materiał budowlany służyły tylko głazy, ziemia i drewno.

Lecz najważniejszy argument stanowi zjawisko, które naprawdę nie wiadomo czemu przywykliśmy uważać za zupełnie naturalne. Chodzi o to, że nowa

wiara nie przyczyniła się do osłabienia dawnych więzi — również moralnych. „Szło nowe" i w sposób mało bolesny zrastało się ze starym. Żadnych wspomnień o stanach ostrej gorączki nie mamy. Nie są nimi wiadomości o buncie pogańskim, bo czynny opór starych form przeciwko odmianom jest przez czas pewien rzeczą najzupełniej naturalną. Gdyby nowa wiara naprawdę zeszła z kulturalnych szczytów między pierwotną dzicz, musiałoby nastąpić pewne zanarchizowanie tej ostatniej. Tymczasem dobę chrztu — samą dobę chrztu, dokładnie! — upamiętniają u nas Gdańsk i Opole, których harmonijny, wszechstronny rozwój zasługuje na podziw. Nic tam nie świadczy o jakimkolwiek przerwaniu czy chociażby tylko zakłóceniu toku wcześniejszej ewolucji. Rzemieślnicy i kupcy, którzy już poprzednio musieli osiągnąć znaczny stopień dobrobytu, zgromadzili się w Opolu i w najlepsze dalej uprawiali swoje procedery, a przyłączenie pogańskiego Śląska do ochrzczonej niedawno Polski tylko im pomogło. W Gdańsku było to samo, z tym dodatkiem, że po społu zamieszkali w grodzie wolni rybacy.

Otto III przywędrował do Gniezna na wielki jubileusz Kościoła katolickiego. W 1000 roku chrześcijaństwo to już nie sama tylko Ewangelia, głoszona przez nikomu nie znanych ludzi. Od setek lat Kościół panował na Zachodzie, zrósł się z całym systemem praw i obyczajów, które wspierał i sankcjonował. W roku 966 Mieszko otworzył wrota Polski nie tylko przed wiarą, lecz przed skomplikowanym i umocnionym stylem organizacji życia. Zadziwiająco łatwo przeżyła Polska chwilę zetknięcia się z rzekomo od niej różnym światem zachodnim. W najbliższym czasie miała nawet odegrać znaczną rolę w jego sprawach, o czym już obszernie była mowa.

Mając to na względzie przypomnijmy sobie spostrzeżenia uczonych dotyczące losu plemion pierwotnych, którym historia kazała nagle się zetknąć z kulturami o wiele wyższymi i naprawdę dla nich obcymi. Dla ulżenia pamięci mały cytat z *Kultury* Stefana Czarnowskiego. Wprawdzie odnosi się on do Afryki, ale to postaci rzeczy nie zmienia. Przedstawia objawy, które mogą występować w silniejszym lub słabszym stopniu:

„Na pierwszym miejscu należy, zdaniem naszym, postawić zupełną dezorganizację całej kultury tubylców, całego ich systemu zakazów i nakazów religijnych, moralnych, prawnych, zdezorganizowanie ustalonych stosunków wzajemnej zależności między elementami składającymi się na grupę społeczną, ruinę ich feudalnej hierarchii, zupełne faktyczne zanarchizowanie społeczeństwa. Tubylec znalazł się wobec przemożnej kultury europejskiej w położeniu jednostki pozbawionej oparcia we własnej grupie i własnej tradycji, zanim mógł wrosnąć w zupełnie nowe stosunki społeczne i nową kulturę, tym trudniejsze do przyswojenia dla niego, że poznawane tylko w pewnych fragmentach... Przestał zakładać rodzinę, przestał wychowywać dzieci, zaczął wymierać."

Tego wszystkiego ani śladu w Polsce. Ani jednego śladu.

Józef Kostrzewski napisał w *Kulturze prapolskiej*, że starodawne wierzenia Polan „były zbliżone do monoteizmu i stąd Bóg chrześcijański stosunkowo łatwo mógł zająć miejsce naczelnego ich bóstwa, Swarożyca. O istnieniu życia pozagrobowego nie potrzeba było ich przekonywać...". Nie widzę sprzeczności pomiędzy twierdzeniami znakomitego uczonego a niniejszym wy-

wodem. Pogańska wiara Polan w całości zaliczała się do ich własnego dorobku kulturalnego i — jak się zdaje — wcale nie świadczyła o dzikości.

Przed wojną toczył się pasjonujący spór pomiędzy arcybiskupem Teodorowiczem a Tadeuszem Zielińskim. Do Jowisza podobny profesor głosił, że dla europejskiego chrześcijaństwa prawdziwym Starym Testamentem są nie Księgi Mojżeszowe, lecz dzieje starożytnej Grecji i Rzymu.

Dogmatów dotykać nie zamierzam i mówię tylko w przenośni: dla chrześcijańskiej Polski Stary Testament to jej własna pogańska przeszłość. O żadnym przekreśleniu tego dziedzictwa przez rok 966 mowy być nie może. Każdy gmach musi stać na swoim własnym fundamencie. Z jego rzetelnej solidności wynikła kariera Polski w dobie pierwszych Piastów oraz wiele innych korzyści.

W jednym z dawnych reportaży archeologicznych wygłosiłem następujące twierdzenie: „Dla Mieszka przyjęcie chrztu równało się zakończeniu, ukoronowaniu procesu tworzenia monarchii, który to proces rozpoczął się dawno, w epoce plemiennej". Żałuję, że przed napisaniem tych słów nie odświeżyłem sobie w pamięci czytanej przed laty *Kultury* Czarnowskiego, gdzie widnieje czarno na białym:

„Przyjęcie chrześcijaństwa przedstawia się przeto jako akt nie pierwiastkowy, ale końcowy procesu upodabniania strukturalnego i funkcjonalnego społeczeństw barbarzyńskich do zróżnicowanych, zindywidualizowanych i opartych na podstawie grupy lokalnej, nie zaś plemiennej, społeczeństw dawnych prowincji Imperium" (oczywiście rzymskiego).

Należy wyjaśnić kwestię terminologiczną i przypomnieć, że słowo „plemienny" oznacza w dzisiejszej historiografii (i w niniejszych wywodach) twór polityczny ograniczony do małej lub względnie szczupłej przestrzeni, czyli właśnie lokalny. Chodzi o grupę ludzi zamieszkujących dane nieduże terytorium, a nie o związki krwi, reprezentowane przez szczep. Trudno wyobrazić sobie prawdziwe odrębności etniczne pomiędzy zacnymi „plemionami" Wolinian, Szczecinian i Pyrzyczan. Za to każde z nich na pewno tworzyło zdecydowaną indywidualność miejscową. Miało własny zarząd, tradycję, rynek, nawet siłę zbrojną. Styl życia musiał być pokrewny normom sąsiedzkim, ale w jakiś sposób od nich różny. Zresztą w dziedzinie obyczaju odchylenia pozornie drobne, naprawdę całkiem lokalne, bardzo wiele znaczą dla tych, którzy nie wyobrażają sobie świata bez nich. W końcu takie różnice mogą przybrać postać przyzwyczajenia do pewnych wyobrażeń i nadal istnieć w sercach ludzkich. Bardzo złą przysługę oddają krajowi politycy, którzy lekceważą regionalne skłonności lub tylko sentymenty. Na tak zwanych imponderabiliach zbudować można więcej, niż się wydaje.

Nazbyt już beztrosko odjechałem od jądra tematu. W średniowieczu odrębności miejscowe jeszcze się nie przesunęły w sferę uczuć i wyobrażeń. Były zjawiskiem panującym, nadawały epoce charakter.

„Objawy tego w dziedzinie politycznej zbyt są znane powszechnie, abyśmy potrzebowali zastanawiać się tu nad nimi — pisze Stefan Czarnowski. — Nie inaczej jest w dziedzinie prawnej. Każda okolica ma swoje własne cywilne i karne prawo zwyczajowe, a dochodzi niekiedy do tego, że w obrębie jednej wsi zasady prawa spadkowego są różne po dwóch stronach przecinającej ją drogi. Każda parafia skupia się wokoło szczególnego parafialnego

patrona, a gdy jedno miasto wojuje z drugim i zwycięża, mówi się, że święty Bartłomiej okazał się mocniejszy od świętego Marcina albo odwrotnie. Zupełnie tak, jak w świecie starożytnym, w którym zwycięstwo przypisywało się bogu miasta. Szkoły artystyczne, tradycje techniczne, rzemieślnicze, ba! zdaje się, że nawet kulinarne, rozwijają się i utrwalają okolicami i miejscowościami. Słowem życie materialne i duchowe nosi piętno wybitnie regionalne i lokalne."

Kiedy się pisze o najdawniejszej Polsce, chciałoby się co chwila biadać nad fatalnym brakiem wiadomości spisanych. My, niestety, nie potrafimy śledzić różnic, które dzieliły pojęcia prawne mieszkańców Łęczycy od jurysdykcji i jurysprudencji obywateli Inowłodza w wieku X. Możemy tylko być najzupełniej pewni istnienia tych różnic, skoro jeszcze w połowie XIV stulecia Małopolska całkiem inaczej niż Wielkopolska zapatrywała się na uprawnienia dorosłego syna rycerskiego. Królowie Władysław i Kazimierz po wielu trudach zdołali zjednoczyć państwo, uczynić je zdolnym do prowadzenia jednolitej polityki zagranicznej tudzież do przestrzegania generalnych zasad wewnętrznej. Wobec odrębności lokalnych byli bezsilni. Nic zresztą nie wskazuje, że pragnęli je wykorzeniać. Na to byli za mądrzy i za dobrze doświadczeni.

Brak wiadomości spisanych niesłychanie utrudnia dowód, że w przededniu chrztu Polska samodzielnie dorosła do mniej więcej tego samego poziomu kulturalnego i organizacyjnego, jaki reprezentowały blisko niej położone katolickie kraje Zachodu. Argumentów dostarcza wnioskowanie oparte na sposobie jej zachowania się po roku 966. Inne wypływają z faktów, o których była mowa w poprzednim rozdziale. Miniatura polityczna, jako rodowód państwowości, mozaikowatość budowy dawnej Polski to są niezastąpione dowody jej dojrzewania do europejskich norm.

Właśnie do norm. Kultura europejska wywodzi się z wolnych miast państw starożytnej Grecji. Stefan Czarnowski trafił w sedno rzeczy pisząc o ich mieszkańcach, że nie uznawali żadnej więzi społecznej poza lokalną, a horyzont widoczny z murów rodzinnego osiedla obejmował dla nich całą ojczyznę. W podobny sposób zapatrywali się pewnie na świat budowniczowie drewnianego Biskupina, który był współczesny epoce Peryklesa. Bo co właściwie mogłoby ich skłonić do innych przekonań?

Potrąciłem o sprawy greckie, co usprawiedliwia kolejną dygresję. Bezpośrednie wiązanie dziejów czy kultury polskiej ze starożytnością klasyczną uchodzi za czynność podejrzaną. Można zarobić na miano megalomana lub bałwochwalcy.

Skądże jednak na naszym wybrzeżu etruskie nazwy Tczewa, Rozewia i Wierzycy? Od kogo kaszubski odłam rodzimej kultury „łużyckiej" przejął zwyczaj zdobienia urn wizerunkiem twarzy ludzkiej i używania dwukonnych rydwanów? Może nazwy te i umiejętności przywieźli morzem handlarze etruscy. A może coś tu zawinił pradawny lud „ceramiki wstęgowej", który przybył do nas z dalekiego południa.

Analogie pomiędzy historią Grecji a późniejszymi i powszechnymi dziejami europejskimi są tak uderzające, że w nauce mówi się o „średniowieczu greckim". Rozpoczęła je wędrówka Dorów, która zburzyła cywilizację „greckiej starożytności", czyli egejską. Siłą faktu przypominają się „wędrówki ludów"

oraz los imperium zachodnio-rzymskiego. Dorowie, podobnie jak Frankowie do dni Karolingów i dawni Słowianie, nie byli kawalerzystami. Zwycięstwa zawdzięczali pieszej falandze, zbrojnej przede wszystkim we włócznie.

Dorami oraz innymi plemionami greckimi interesujemy się przeważnie od chwili ich wejścia na ziemię helleńską. Zupełnie jak aktorem, wkraczającym na jasno oświetloną scenę. Nie pytamy o przeszłość tych ludów. A przecież ruszając na Bałkany nie były one żadną białą kartą, niosły dorobek historii przeżytej w dawniejszych siedzibach i przez nikogo nie zapisanej.

Grecy byli Indoeuropejczykami. Ojczyzna wszystkich ludów indoeuropejskich to ziemie położone między Renem a eurazjatyckim stepem. Stąd — przede wszystkim z dzisiejszych naszych oraz niemieckich terytoriów — ruszały w szeroki świat pochody Germanów (do Skandynawii), Traków, Ilirów, Celtów, no i właśnie Greków.

Tych ostatnich cechowało szczególne zamiłowanie do tworzenia „drobnoustrojów politycznych", jak to celnie określił Tadeusz Wałek-Czarnecki. Jedyne w swoim rodzaju warunki, jakie nastały po wędrówce Dorów, umożliwiły utożsamienie miasta z państwem. Chronologicznym poprzednikiem tych tworów były państewka plemienne. *Iliada* przedstawia nam wielkie mnóstwo takich organizmów, a raczej ich szefów, królów walczących pod Troją. Nie podobna doszukać się różnic rasowych czy narodowych między poddanymi Achillesa i Agamemnona. Królestwa ich to były typowe twory lokalne. Partykularyzm polityczny cechował kulturę grecką. Odnajdujemy go również w dziejach średniowiecznej Europy.

Nie zamierzam twierdzić, że Słowianie lub Germanowie dowiedzieli się od kupców o greckich miastach-państwach czy o plemiennych królestwach i postanowili skopiować je u siebie. Wcale nie chodzi o wpływologię, przejmowanie europejskich wzorów. Wolno jednak przypuścić, że predyspozycje, zamiłowania do politycznego rozdrobnienia były dziedzictwem wspólnym. Te skłonności mogły się wytworzyć jeszcze w indoeuropejskiej praojczyźnie, między Renem a Dnieprem. Zaniesione na południe półwyspu Bałkańskiego, rozkwitły w sposób wspaniały i płodny. W głębi kontynentu trwały w formie skromniejszej, lecz zadziwiająco uporczywie.

Teza Kętrzyńskiego, że uniwersalnego charakteru monarchii Chrobrego domyślamy się tylko, budzi niechęć. Podziwu godne! To twierdzenie przeciwne powinno napotykać powszechne niedowierzanie. Jego głosicieli należałoby poprosić o szczegółowy dowód. Opinia publiczna jest święcie przekonana, że państwo Mieszka i Bolesława było absolutnie jednolite, zarządzane w sposób centralistyczny, a niczym nie ograniczona wola monarchy stanowiła w nim prawo i rozstrzygała o wszystkim. Taki twór na tle europejskiego średniowiecza byłby czymś nadzwyczajnym, fenomenem z księżyca. Weźmy ponadto pod uwagę rozległość ówczesnej Polski, która za Chrobrego liczyła około pół miliona kilometrów kwadratowych. Wobec braku telefonów i samochodów taki ogrom mógł zachować spójnię jedynie pod warunkiem daleko posuniętej autonomii jego części składowych. W przeciwnym razie rozleciałby się i bez nacisku z zewnątrz. Można stosować tylko takie sposoby rządzenia, na jakie pozwala istniejąca w danym czasie technika. W dawnej Polsce kasztelan grodu położonego daleko od stolicy musiał posiadać znaczną niezależność od

ośrodka centralnego i swobodę decydowania. W żaden sposób nie sprostałby zadaniom głównym, gdyby musiał ciągle się oglądać na Gniezno.

Teorie o europejskiej roli Chrobrego wcale nie popadają w megalomanię. Natomiast teza o zupełnej jednolitości ówczesnego państwa grzeszy nią niewątpliwie. Starzy Polacy na pewno nie umieli robić cudów. Za pierwszych Piastów kraj miał jedną politykę zagraniczną i już to dodatnio o nim świadczy, bo gdzie indziej rzecz wyglądała zupełnie inaczej.

Oto idealnie zwięzła opinia Władysława Konopczyńskiego o mocarstwie, z którym Polska tylekroć walczyła: „Święte cesarstwo rzymskie niemieckiego narodu to ani państwo jednolite, ani związek stanów: jest to zlepek grup różnego kalibru i układu".

6 czerwca 1002 roku Henryk II koronował się w Moguncji na króla Niemiec (dopiero później mógł wyprawić się do Rzymu po tytuł cesarski). Sytuacja zewnętrzna była trudna, wojska Chrobrego doszły do Elstery. Naoczny świadek, Thietmar, opowiada, co przytrafiło się w Niemczech zaraz po uroczystym obrzędzie:

„Nowy król, przyjąwszy napływających zawsząd rycerzy do służby wojennej i przeprawiwszy się powtórnie przez wezbrany Ren, postanowił wpaść przez wierną sobie Frankonię do Alamanii i spustoszyć ten kraj, by odwieść w ten sposób stawiającego mu opór Hermana od jego poczynań. Kiedy książę Herman dowiedział się o tym spustoszeniu jego włości, nie chciał się ukorzyć, lecz porywając się — o zgrozo! — na swojego króla i pana, uderzył zbrojnie ze swym zięciem, Konradem, na stolicę swego księstwa, Argentina, która nazywa się także Strassburgiem, ponieważ biskup tamtejszy, Wicelin, ośmielił mu się przeciwstawić. Wdarłszy się na mury nie znalazł żadnej łaski dla pokonanych. Tymczasem przeklęta i do rabunku skora tłuszcza Alamanów, nie licząc się z niczym, wtargnęła bez wiedzy księcia do głównego kościoła, poświęconego Bożej Rodzicielce, zrabowała cały skarbiec i — co największą było zbrodnią — spaliła ogniem świątynię Boga."

Gall nie wspomina o żadnym takim wypadku w Polsce, ale to bynajmniej nie dowodzi, że średniowieczni Polacy uprawiali cnoty współczesnych nam Szwajcarów. Nadodrzańskie i nadwiślańskie obyczaje nie mogły zanadto się różnić od nadreńskich. U nas było może bardziej szaro i mniej romantycznie. Kościół na Lednicy też był pewnie skromniejszy od spalonej ogniem świątyni strassburskiej. Ale pewna wspólnota kultury i obyczaju niewątpliwie istniała. Niektóre poczynania samego Chrobrego, jego ciotki Adelajdy na Węgrzech, siostry Świętosławy w północnej Europie niczym się właściwie nie różnią od okrutnych postępków Hermanów, Zygfrydów i Henryków. Ani od zabiegów księcia Czech, który kazał wykastrować jednego współzawodnika do władzy, drugiego próbował udusić. Dlaczego zatem mielibyśmy przyjąć jako pewnik, że ludzie stojący w Polsce hierarchicznie niżej — wodzowie plemienni, przywódcy grup lokalnych — zachowywali się potulnie? Wiadomości bardziej szczegółowe doszły nas z epoki późniejszej i dotyczą dziejów przyłączania Pomorza. To były rozprawy równie dzikie, jak strassburska. Władysław Herman kazał nagle podpalić wszystkie grody na wybrzeżu — w 30 lat potem Pomorzanie sprofanowali w Płocku jego zwłoki. Te metody nie przyszły do nas razem z chrześcijaństwem. Zresztą Pomorzanie byli poga-

nami i wiernie strzegli dawnego obyczaju. Oni właśnie stanowią dostępną badaniu próbkę.

Nadodrzańskie oraz nadwiślańskie obyczaje nie mogły się zanadto różnić i od tych, które panowały na zachód od Renu. Już we wczesnym średniowieczu Francja wywierała zdecydowany wpływ na oblicze kulturalne Europy. Z niej wywodzili się znakomici reformatorzy, działacze, papieże. Klasztorne szkoły północnej Francji rozpoczęły w XI stuleciu prawdziwy renesans kultury umysłowej, o której w wiekach poprzednich ludzie tak jakby zapomnieli. Tego wszystkiego w Polsce, rzecz jasna, nie było. Lecz jednocześnie — wielcy feudałowie francuscy uważali za znaczne ustępstwo ze swej strony, jeśli przyrzekli królowi, że od 15 marca do 1 listopada każdego roku powstrzymają się od napadów na pastwiska i od porywania koni. Tekst przysięgi precyzował dokładnie, że chodzi zarówno o ogiery, jak o klacze i źrebięta. Było to widocznie potrzebne dla uniknięcia nieporozumień i ograniczenia swobody interpretacji. Jeden z takich panów, niejaki Bernard de Cahuzac, w klasztorze Sarlat kazał wyłupić oczy i poobcinać ręce stu pięćdziesięciu ludziom. Jego małżonka znajdowała upodobanie w torturowaniu chłopek, którym kazała wyrywać piersi i paznokcie.

Spójrzmy na mapę ówczesnej Francji. Kolorowa linia obiega granice, które na wschodzie opierają się o Rodan i Mozę, nie obejmują Metzu, Lyonu ani Marsylii. Wewnątrz widnieje mała, czerwona plama. Zaczyna się w tym miejscu, gdzie rzeka Oise wpada do Sekwany, kończy niezbyt daleko za Orleanem. Głównym punktem na obszarze tej śmiesznej plamki jest Paryż. Tak wyglądała domena królów Francji. Reszta kraju należała do wielkich wasali, z których każdy potężniejszy był od własnego monarchy i to nieraz bardzo znacznie. Jeśli Niemcy rozpadały się wtedy na kilka dużych księstw szczepowych, to Francja liczyła kilkadziesiąt znacznych lenn. Oprócz nich istniały oczywiście i pomniejsze. Nie brakowało ich w samej domenie królewskiej.

Oto Francja... za czasów naszych Piastów, którym przypisujemy umiejętność robienia cudów, czyli zaprowadzania w średniowieczu ustroju ściśle centralistycznego. Zamiast ulegać złudzeniom, zgódźmy się, że wspomniany przez Galla czworobok: Gniezno, Poznań, Giecz, Włocławek — to taka polska domena Paryż—Orlean.

Latem 1124 roku ruszył na Francję cesarz Henryk V, ten sam, który piętnaście lat wcześniej nie zdobył Głogowa i przegrał wojnę z Polską. Koło Reims stanęło przeciwko niemu całe rycerstwo francuskie. Pod chorągwią słabego Ludwika VI znaleźli się wszyscy potężniejsi odeń wasale. Połączone siły okazały się tak znaczne, że cesarz bez bitwy rozpoczął odwrót.

A teraz wyobraźmy sobie, że Francja — tak jak Polska — ma tylko jedną kronikę, opiewającą wiek XII. I to nie tyle samą historię kraju, co czyny władcy, opiekuna i chlebodawcy kronikarza. Czytelnik, przyzwyczajony do współczesnych sobie centralistycznych systemów rządzenia, byłby pewnie skłonny widzieć w Ludwiku VI samowładnego pana. Mniemanie swe opierałby na przekazanym przez kronikarza obrazie solidarnego wystąpienia rycerstwa pod sztandarem królewskim, a przeciwko zewnętrznemu niebezpieczeństwu. Zapomniałby, że treść pojęcia „państwo" w przeciągu stuleci uległa olbrzymim przemianom. Monarchie średniowieczne stanowiły,

owszem, pewne całości, lecz odznaczały się niepojętym dla nas zróżnicowaniem wewnętrznym.

Pisana historia Francji rozpoczęła się w czasach Juliusza Cezara. O Ludwiku VI wiemy, że zdołał zapewnić sobie posłuch we własnej domenie, to znaczy w Paryżu i Orleanie z najbliższymi przyległościami. W innych częściach Francji, stanowiących dziś jej zwyczajne departamenty, zręcznie osłabiał siły lenników, popierając mieszczaństwo grodów Lille, Arras, Amiens oraz innych. Wiemy i to nawet, że lubił dobrze zjeść, był gruby, nosił habit mniszy, a za śmiertelną pościel służył mu rozesłany na podłodze dywan, na którym popiołem wysypano znak krzyża. Umarł 1 sierpnia 1137 roku. Co do współczesnego mu naszego Krzywoustego, nie ma wątpliwości, że został pochowany w Płocku, lecz o wiele mniej pewne, czy umarł naprawdę w Sochaczewie. Z czasów Chrobrego doszła nas wieść o jednym tylko Polaku, nie należącym do rodziny panującej — o rycerzu Stojgniewie. Taka jest potęga słowa pisanego, które kształtuje poglądy pokoleń: skoro wiemy tylko o królu, odruchowo uważamy go za jedynowładcę.

Z takiego stanu rzeczy wynikają pewne wnioski. Należy stosować porównania, analogie, strzec się sugestii pojęć późniejszych i uważnie traktować wszelkie wiadomości, które do nas doszły. Już w VIII i IX wieku polskie terytorium było wprost usiane drobnymi państewkami plemiennymi. We wczesnej dobie monarchii zdarzały się ostre walki o władzę i poszczególne prowincje. Na Pomorzu Zachodnim i Gdańskim rządziły odrębne linie książąt piastowskich lub spokrewnionych z Piastami. W 1079 roku na dwa wieki zostało stracone to, co gdzie indziej stanowiło jedyny właściwie zwornik struktury państwowej — korona królewska. W następnym stuleciu Polska popadła więc w tak zwane rozbicie dzielnicowe (w czym znacznie ją wyprzedziły Czechy i Ruś). Podsumowując — istnieją wszelkie powody do przyjęcia tezy, że przez cały czas kraj stosował się do średniowiecznej normy, był bogato zróżnicowany wewnętrznie. Chrześcijaństwo przyniosło mu wiele nowych wartości, ale sankcjonowało zastaną strukturę państwową, tę, która wytworzyła się w dobie pogańskiej. Doprawdy, nie można pojąć, dlaczego właśnie w Polsce katolicyzm miałby przekreślać te same rzeczy, z którymi doskonale i od dawna godził się we Francji, w Niemczech, w Anglii i w tylu innych krajach.

Gdyby przekreślił, należałoby go za to potępić, uznać za czynnik wrogi, niszczący same fundamenty narodowego bytu. Wszak „przeciwstawienie się wszystkiemu, co było przedtem", musiałoby w politycznej praktyce oznaczać zdjęcie hamulców z aparatu władzy. Jestem tego zdania, że dzięki istnieniu owych hamulców Polska w ogóle przetrwała.

Polityka zewnętrzna Piastów zdradza pewną godną uwagi cechę. Jest nią zdumiewający u m i a r. Wiadomości, które o niej posiadamy, datują się z lat 963-1370 — cztery wieki z maleńkim okładem. Przez cały ten czas zdarzył się tylko jeden wypadek przesadnego rozmachu, natychmiast zakończony niepowodzeniem. Mam na myśli próbę przyłączenia do Polski Czech w latach 1003-1004.

Obawiam się, że nie zabraknie ludzi upatrujących znamiona takiego rozmachu w kijowskich wyprawach obu wielkich Bolesławów — Chrobrego i Śmiałego. Jest to nieporozumienie, o którym będzie jeszcze mowa. Podobnie

i wyjście Kazimierza Wielkiego na Ruś Czerwoną nie może być uważane za objaw uplanowanej w Krakowie zaborczości. Była to oczywiście interwencja, ale wywołana układem stosunków w kraju graniczącym ze stołeczną dzielnicą Polski. I o tym także zdążymy jeszcze obszernie porozmawiać. Praskie przedsięwzięcie Chrobrego nosiło cechy całkiem inne.

Władca Czech, Bolesław Rudy, niedawno osadzony w Pradze przez pomoc polską, zostaje podstępnie zwabiony do Krakowa i oślepiony. Zaraz nazajutrz Chrobry wyprawia się do jego księstwa, które zajmuje. „...mieszkańcy — mówi wrogi Polsce Thietmar — radujący się zawsze z nowego panowania, wprowadzili go tutaj i obwołali jednomyślnie swoim władcą."

Wzmianka o radości Czechów z nowego panującego zasługuje na pilną uwagę. Napisał ją człowiek dobrze widać znający psychikę ludzi żyjących w niepewności jutra, narażonych na samowolę i gwałty. Oślepiony Bolesław Rudy nie był zanadto słodki dla podwładnych. Od Thietmara również dowiadujemy się o jego niedawnej rozprawie z opozycją: „...posunął swą niegodziwość w łamaniu zaprzysiężonego pokoju do tego stopnia, że zebrawszy u siebie w domu wszystkich możnych, zabił naprzód uderzeniem miecza w głowę swojego zięcia, następnie zaś, przy pomocy współuczestników swej zbrodni, pozbawił życia pozostałych bezbronnych. Ten krwi żądny i fałszu pełen człowiek, niegodny dożyć połowy dni mu przeznaczonych, dopuścił się tego w świętym okresie wielkiego postu!".

Rządy Przemyślidów przypominały jatkę ludzką. Radość, z jaką prażanie przywitali Chrobrego, moim zdaniem wcale nie świadczy o ich miłości dla Polaka. Istotną rolę grało to, o czym półgębkiem napomknął Thietmar: zmiana panującego rokowała chwilową ulgę. Zanim nowa władza okrzepnie, pozna stosunki i uruchomi aparat — można swobodniej odetchnąć. W pierwszych miesiącach okupacji nawet konspiratorzy chodzą raczej bezpiecznie. Poucza o tym doświadczenie.

W sierpniu następnego, 1004, roku Chrobry musiał chyłkiem umykać z Pragi. Zrejterował nie przed nadciągającą armią niemiecką, którą zdawał się lekceważyć, lecz przed powstaniem ludności Czech. Natrętne kaznodziejstwo Thietmara, który żyjąc współcześnie musiał znać szczegóły, w tym miejscu kroniki doprowadza do rozpaczy: „W miarę jak rosła tam jego doczesna władza, podnosiła się do niebywałych rozmiarów zuchwałość jego niepohamowanych zamierzeń. Zapamiętaj to sobie, czytelniku, ku własnej rozwadze, że w im większą pychę wzbija się czyjś duch w okresie powodzenia, tym większego doznaje poniżenia w niepowodzeniu, co, jak Pismo Święte uczy, nie jest znamieniem człowieka mądrego".

Cóż więc takiego mogło zajść w Czechach, co tak radykalnie zmieniło stosunki? W 1003 roku radość i podobno jednomyślna zgoda na Piastowskie rządy, w dwanaście miesięcy później ogólne powstanie.

Antoni Gołubiew przypisuje winę występkom popełnianym nad Wełtawą przez Polaków, którzy nie umieli wczuć się w potrzeby ludności i ostatecznie zrazili ją sobie. Zachowywali się jak typowi okupanci i ponieśli skutki swoich czynów. — Teza bardzo pociągająca dla pisarza moralisty, który w powieści historycznej osądza nie tyle same fakty dziejowe, co stosunki międzyludzkie i postawy etyczne. Wolno mu wyolbrzymić jeden z przypuszczalnych składników rzeczywistości, zwłaszcza ten, który się powtarza, stanowi

częsty motyw historii. Najważniejsze z pouczeń zawartych w testamencie Ludwika VI nakazywało następcom strzec praw przysługujących każdemu z poddanych. Pouczenie, spisane w roku 1137, wcale nie straciło aktualności. Zawartą w nim doktrynę rządzenia można śmiało uznać za niezbędny czynnik każdego wartościowego ustroju.

Polscy woje naprawdę mogli sobie pohulać w Czechach. Jednakże katastrofa planów ich wodza wynikła chyba nie tylko z tego. Można ryzykować tezę, że plany te były od początku skazane na niepowodzenie. Thietmar, którego inteligencji lepiej nie lekceważyć, nic nie mówi o zbrodniach, podkreśla za to „zuchwałość niepohamowanych zamierzeń" Bolesława.

Istotnie, jeśli — jak przyjmuje nauka — Chrobry dążył wtedy do stworzenia jednego państwa zachodnio-słowiańskiego, to pomysł jego był chimerą. Nam, w świetle późniejszych tragicznych doświadczeń Czech, Polski, a zwłaszcza plemion zaodrzańskich, dążenia te wydają się zbawienne. W XI stuleciu nie było mocy zdolnej je urzeczywistnić, istniało natomiast pełno sił gotowych działać przeciw. Polityka jest sztuką realizowania możliwości — sformułowanie pochodzi od Bismarcka, ale jego treść praktycy znali od bardzo dawna.

Chrobry wkroczył do Czech w rok po śmierci Ottona III. Działał, być może, pod wpływem ogromnych zamierzeń, snutych wspólnie ze zmarłym cesarzem i podstępnie zamordowanym Ekkehardem. Wcześniejszy pochód aż do Elstery, przyjmowanie hołdów panów niemieckich, teraz znów marsz nad Wełtawę i wstąpienie na tron Przemyślidów — w tych czynach wprost czuć echo gnieźnieńskich rozmów o powszechnym państwie chrześcijańskim. Historycy zbyt może ciasno traktują horyzonty myśli Bolesława, widząc w nim niedoszłego twórcę imperium tylko słowiańskiego. I w samych Niemczech miał on zwolenników. Bawarski margraf Henryk ze Szwejnfurtu stał po jego stronie.

W 1003 roku Wielkanoc wypadła wcześnie, 28 marca. Henryk II, przyszły święty Kościoła, spędził ją w Kwedlinburgu. W przerwie między uroczystościami znalazł czas na przyjęcie posłów pogańskich plemion Redarów i Lutyków. Zjednał ich sobie, obdarzył, jeszcze więcej obiecał, „uspokoił tych dotychczasowych buntowników i z nieprzyjaciół uczynił ich największymi przyjaciółmi".

Solidarność państw chrześcijańskich okazała się fikcją. Całkiem podobne były losy solidarności Słowian przeciwko Niemcom. Triumfowały interesy partykularne, bo w średniowieczu inaczej być nie mogło. Długotrwałą wojnę z Niemcami Chrobry wygrał, ale zwycięski pokój zawarł w roku 1018 w imieniu samej Polski. Nie występował już więcej w roli rzecznika zamierzeń szerszych, powszechnych. Dziś orzeczenie to brzmi jak degradacja. Ale wtedy był dopiero początek XI wieku.

Jedyny w całych dziejach piastowskich akord naprawdę imperialny brzmiał krótko. Co prawda w tym samym 1018 roku ponownie złożył Chrobry dowód wygórowanych ambicji. Przebywając w Kijowie, wysłał list do Bizancjum, do cesarza Bazylego II Bułgarobójcy. Zapewniał go o swej życzliwości, żądając wzamian „wierności i przyjaźni". Gdyby jednak Bułgarobójca zechciał postępować inaczej — „Bolesław stanie się jego zdecydowanym i nieustępliwym wrogiem". Nie wiem, czy można uznać ten fakt za wyraz propagandy natury czysto platonicznej. Bolesław wdał się wtedy

w sprawy ruskie, które żywo interesowały Bizancjum. List, którego dosłownej treści zresztą nie znamy, miał chyba zapewnić cesarza o pokojowych intencjach władcy Polski.

Niedawno temu w jednym z wydawnictw emigracyjnych przeczytałem wywód, który mnie zastanowił. Autor zarzucał Piastom ciasnotę horyzontów politycznych, trzymanie się doktryny obronnej. Jedyny przejaw zamierzeń śmielszych upatrywał właśnie w czeskim przedsięwzięciu Chrobrego z 1003 roku. Obaj zatem zwróciliśmy uwagę na ten sam fragment dziejów. Oceny wypadły jednak odmiennie.

Wcale nie przeczę, że moje poglądy ukształtowały się pod wpływem przeżyć kraju. Doświadczenie to każe z największą nieufnością traktować uroki tak zwanej myśli imperialnej. Mieliśmy okazję przyjrzeć się z bliska skutkom rozmaitych porywających zamierzeń. Widok był tego rodzaju, że skłonności do euforii powinny wygasnąć raz na zawsze, ustępując miejsca szacunkowi dla umiaru. Umiejętność rzetelnej oceny możliwości musi być uznana za najwyższą z cnót politycznych. Działacz, który jej nie posiada, przypomina fizyka nie uwzględniającego w rachunkach prawa tarcia.

Chrobry był człowiekiem wyjątkowo, aż niepokojąco wybitnym. Należał do duchowego plemienia Napoleonów. Tacy, jak on, potrafią zostawiać po sobie spadek, którego następcy wprost nie mogą utrzymać, gdyż przerasta to ich siły. Trwałe bywają ich osiągnięcia natury organizacyjnej, jak arcybiskupstwo gnieźnieńskie, oraz wartości moralne, jednoczące naród wielkie wspomnienia. Budowla polityczna musi runąć, jest bowiem przesadnie potężna, zatrważa wszystkich.

Dziedzic Chrobrego, Mieszko II, wbrew niedorzecznemu i znacznie później wymyślonemu przydomkowi „Gnuśny", był człowiekiem dzielnym, o charakterze bardzo silnym. Uległ koalicji nieprzyjaciół. Wystąpiły przeciwko niemu Czechy, Niemcy i Ruś, popierające innych Chrobrowiczów, pretendentów do władzy nad poszczególnymi dzielnicami Polski. A więc wspólne, zsynchronizowane działanie wrogów zewnętrznych i wewnętrznych. Struktura państwowa pęka, właściwie przestaje istnieć. Wkrótce potem zostaje jednak odbudowana. Dokonał tego Kazimierz Odnowiciel przy pomocy Henryka III, uchodzącego za najwybitniejszego z cesarzy niemieckich, oraz księcia kijowskiego, Jarosława, nazwanego przez kronikarzy Mądrym. Historia pozornie paradoksalna. Jednak w gruncie rzeczy bez reszty chyba wyjaśniają ją pewne prawidła gry politycznej, które na piśmie formułuje się od niedawna, ale w praktyce stosuje od niepamiętnych czasów.

Jakub Bainville (de L' Académie Française), w książce *Histoire de deux peuples continuée jusqu'à Hitler*, zastanawia się, co właściwie przeszkadzało Niemcom w osiągnięciu solidnej jedności państwowej. Dlaczego musiały czekać na ten akt aż do roku 1870? Już we wczesnym średniowieczu były przecież bez porównania potężniejsze od wszystkich innych narodów europejskich, rościły ponadto pretensje uniwersalne. Królowie ich wkładali na skronie żelazną koronę Longobardów oraz złotą cesarzy rzymskich. Więc dlaczego tron niemiecki przez cały czas był elekcyjny, wskutek czego państwo nie osiągnęło wewnętrznej spójni i prawdziwej jedności? Właśnie dlatego, iż było zbyt potężne. Jego olbrzymie możliwości sprawiały, że wszyscy byli przeciwko niemu: papież, Francuzi, Duńczycy, sami baronowie niemieccy oraz — o czym, jak

przystało na Francuza, Bainville w ogóle nie wspomina — Polska. Już Mieszko I wtrącał się do obioru cesarzy, miał w Niemczech wpływy, zwalczał kandydaturę Ottona II, potem Ottona III.

Leopold von Ranke chełpił się, że nigdy imię niemieckie nie znaczyło w Europie więcej niż za saskich i pierwszych salickich cesarzy. Istotnie, brakło odpowiednio potężnej konkurencji z jakiejkolwiek pojedynczej strony, wcale za to nie brakowało sił na wszelkie możliwe sposoby podgryzających cesarstwo, stale podejrzane o zamiary ekspansji na zewnątrz oraz zaprowadzenia władzy absolutnej wewnątrz.

Tymczasem we Francji, nikogo na razie nie niepokojąc, pomaleńku rosła w siłę dynastia władająca Paryżem i Orleanem. Chcąc jasno widzieć skromność jej początków, trzeba sobie przypomnieć, że francuscy Kapetyngowie są o kilka pokoleń młodsi od naszych Piastów. Hugo Capet koronował się w Reims w roku 987. Mieszko I dożywał wtedy swych dni, a przyszły Chrobry był już nie pierwszy raz żonaty. Skromnej rodzinie, rządzącej Paryżem i jeszcze kilku powiatami, zaraz na początku bez specjalnego trudu udało się zdobyć to, czego nigdy nie osiągnęli pyszni Sasi, Hohensztaufowie ani nawet Habsburgowie — faktyczną dziedziczność tronu. W rezultacie królowie Francji kładli później rękę na wewnętrznych sprawach niemieckich, z premedytacją przyczyniali się do rozproszkowywania Rzeszy. Historyczna kariera udała się im, ponieważ na początku nie rzucali się nikomu w oczy, nie budzili zbytnich podejrzeń. Sklejali potęgę państwa przez stulecia.

Teorie europejskiej równowagi całkiem niesłusznie uchodzą za wynalazek doby nowoczesnej lub zgoła angielski. Płynące z nich zlecenia stosowano w praktyce politycznej od dawna. Kto zanadto rósł w siły i zagrażał ponad miarę, ten był solidarnie zwalczany (oryginalne, całkiem nieprzytomne wnioski wysnuwali z tych teorii polscy — pożal się Boże! — statyści szlacheccy XVIII wieku, którzy mniemali, że „aequilibrium europejskie nas broni" — Polska beznadziejnie słaba — jest przez to samo bezpieczna).

Polska Chrobrego musiała niepokoić sąsiadów. Wystarczy popatrzeć na mapę: to państwo przez czas pewien sięgało od Bałtyku po Dunaj, a po zawarciu pokoju budziszyńskiego dotykało na zachodzie Czarnej Elstery! Ostatnim uczynkiem Bolesława była koronacja, rzecz sprzeczna z interesami Niemiec oraz odsuwająca od znaczenia wszystkich Piastowiczów, z wyjątkiem następcy tronu.

Bolesław Chrobry był geniuszem, szedł po doskonałej linii, ale... za szybko Tego, co zdobył, żadna moc nie potrafiłaby utrzymać. Zbiorowe wystąpienie sąsiadów oraz wewnętrznych malkontentów przeciwko jego dziedzicowi jest zrozumiałe samo przez się. Całkiem podobnie rzecz się ma z pomocą Niemiec i Rusi dla Kazimierza Odnowiciela. Anarchia nad Odrą i Wisłą nikomu z polityków nie była potrzebna. Państwo polskie stwarzało tam pożądany ład i sąsiedzi godzili się na jego istnienie pod warunkiem, że nie było zbyt silne. Jarosław Mądry dopomógł Kazimierzowi pokonać zbuntowane Mazowsze, czyli dzielnicę wschodnią, szczególnie interesującą Ruś, cesarz pogodził się nawet z faktem ponownego odebrania Śląska Czechom. Żadne z tych posunięć nie zakłócało bowiem równowagi. Ale niechby tylko Odnowiciel spróbował iść w ślady dziada... Dopiero w trzysta lat później mógł sobie Kazimierz Wielki pozwolić na głoszenie teorii Korony Królestwa Polskiego, która uznawała go

za prawego pana wszystkich ziem zamieszkałych przez Polaków lub kiedykolwiek przedtem należących do Polski. Ale i on nie spieszył się z realizacją wytycznych, przygotowywał siły dla następców.

Nadzwyczajnie ciekawe, że euforia ogarnęła pierwszego władcę Polski wychowanego w chrześcijaństwie. Oczywiście to nie wiara, lecz wielkie problemy odegrały rolę podniety. A może naprawdę hamulce na chwilę puściły? To, co uplanowano w samej Polsce — czyli zamiar założenia arcybiskupstwa — urzeczywistnił Chrobry, że trudno lepiej. W tej sprawie obu nogami stał na ziemi, uwzględniał najbardziej realne potrzeby wewnętrznie zróżnicowanego kraju, ani o cal nie przekroczył granicy rozsądku. Ale podczas gnieźnieńskich rozmów usłyszał o rzeczach fascynujących. Otwarły się przed nim szerokie horyzonty. Wtajemniczono go w zamysły szczytne, szlachetne, ukazano cele... istniejące wyłącznie w świecie wyobraźni.

W rok po zjeździe gnieźnieńskim cesarz rzymski Otto III, marzący o powszechnym państwie chrześcijańskim, został wygnany z Rzymu przez samych Rzymian. Jednakże Bolesław uczynił pierwszy śmiały krok w wytyczonym kierunku. W 1005 roku mógł dokonać wstępnego bilansu: zawarł rozejm z Niemcami, stojącymi tuż pod Poznaniem. Dalsze fazy walki prowadził nieustępliwie, lecz jakże ogłędnie. W 1013 roku, przezornie wziąwszy zakładników, sam stawił się w Merseburgu. Utrzymał Łużyce i Milsko, lecz poręczył warunki układu hołdem z tych ziem, noszącym charakter gwarancji prawnej. W uroczystym pochodzie niósł przed cesarzem miecz. Szedł wyraźnie po linii kompromisu, która w pięć lat później zawiodła go do zupełnego zwycięstwa, potwierdzonego pokojem budziszyńskim — już bez żadnych hołdów i dźwigania mieczy.

Nauka nie poszła w las. Nawet w tym człowieku, stanowczo przerastającym miarę swoich czasów, hamulce znowu zaczęły działać. Chrobry powrócił do szkoły przezorności, stworzonej przez ojca i dziadów. Jej pouczeń trzymali się później wszyscy Piastowie. Zawsze starczyło im charakteru na kompromisy, nawet tak bolesne, jak czasowe zrzeczenie się Śląska i Pomorza. Samobójcza doktryna „wszystko albo nic" była im najzupełniej obca.

Umiejętność zawierania kompromisów stanowi samą istotę europejskiej kultury politycznej. Fakty świadczą, że Polska w pełni posiadała tę sztukę już w dobie chrztu.

W 972 roku Mieszko I rozbija siły niemieckie pod Cydzyną, ale zaraz potem spełnia kategoryczne żądanie cesarza — zaprzestaje działań wojennych i daje na zakładnika syna. Nie chce przeciągać struny, iść za daleko. I to on, człowiek twardy, który wyczuwając szansę nie waha się przed wielkim ryzykiem. Tak było w lipcu 990 roku, kiedy współdziałając z Niemcami zabierał Czechom Śląsk czy też Łużyce. Bolesław czeski podstępnie dostał w ręce dowódców germańskich oddziałów posiłkowych, wśród których znajdował się nawet arcybiskup. Grożąc im śmiercią szantażował Polaka, żądał wycofania się z zajętego kraju. Położenie było śliskie, w dalszej perspektywie groził zatarg z cesarstwem, które przysłało owe posiłki. Mieszko wyczuł jednak bluff i posunął się do ostatecznych granic — po prostu odmówił. Zaryzykował i wygrał. Zdobycz została przy nim, a zwolnieni Niemcy ze zrozumiałym pośpiechem wrócili do domu. Oględność, której dowody tylokrotnie złożył, wynikała zatem nie z lękliwości, a z rozumu i siły charakteru.

Niewątpliwa, potwierdzona faktami piastowska umiejętność zawierania kompromisów jest jeszcze jednym argumentem na rzecz tezy, której w tym szkicu bronię. Prowadzi bowiem do tego samego wniosku, jaki wynika z badań wykopaliskowych, z zabytków architekturuy kamiennej oraz z rozważań nad losami Polski po roku 966. Już w czasach poprzedzających chrzest kraj samodzielnie dojrzał do norm europejskich. Przyjęcie panującej na Zachodzie religii przyniosło wiele nowego i cennego, lecz absolutnie nie może być uznawane za moment ruszenia z martwego punktu.

Skłonność do kompromisów, będąca główną cechą europejskiej kultury politycznej, nie jest darem niebios. Stanowi zdobycz osiągniętą dzięki tysiącletniej praktyce krain o mozaikowatej strukturze politycznej. Jeśli dla starożytnego Greka ojczyzna równała się horyzontom widocznym z murów rodzinnego miasta, to z takich przekonań musiały się rodzić dopasowane do nich wskazówki postępowania. Trudno było marzyć o narzucaniu swej woli nawet okolicznym włościom, cóż dopiero mówić o dalszych. Należało się układać, a przynajmniej przeplatać akty przemocy porozumieniami. Rzym stworzył imperium, ale miał we krwi wspomnienie o własnych skromnych początkach: jak ognia unikał wojen na wielu frontach. August z odrazą patrzył na praktyki Heroda Wielkiego, ale go tolerował jako wasala, bo to było potrzebne ze względu na kluczowe położenie Palestyny. Uroszczenia republikańskich patrycjuszy, pragnących traktować świat jak własny żłób, znalazły smutny koniec. Cesarze wymordowali arystokrację i rozpoczęli rządy, liczące się z interesami prowincji. Starożytne cesarstwo rzymskie też było pewnego rodzaju kompromisem pomiędzy władzą uniwersalnego imperium a potrzebami jego części składowych. Kompromisem niezmiernie odległym od ideału doskonałości, ale pozwalającym ludziom żyć. „Imperium nie tylko przetrwało, ale odnosi się wrażenie, że pomimo sporadycznych szaleństw fiskalnych zbyt rozrzutnych cesarzy, pomimo konfiskat, które spadały zresztą tylko na najbogatszych, prowincje żyły na ogół w spokoju, bunty zdarzały się wyjątkowo, ludzie pracowali, bogacili się, przystrajali z rozkoszą swe maleńkie municypalne ojczyzny, jedyne, które naprawdę kochali" — pisze Stanisław Łoś w *Sylwetkach rzymskich*.

Jednakże ani myśleli narażać skóry, gdy wkraczali barbarzyńcy. Rzym starożytny powstał wyłącznie z podboju. Nie znał takich zjawisk, jak spotkanie pod Reims w 1124 roku, kiedy wszystkie krnąbrne feudały francuskie zbiegły się dla obrony kraju, który na swój niepojęty sposób uważały za ojczyznę.

Do posłuchu względem króla nikomu nie było pilno, ale jeżeli Francja miała istnieć, władza centralna musiała się jakoś urzeczywistnić. Trzeba było długich stuleci i niesłychanego mozołu, by nagiąć ku sobie i pogodzić te dwie jednako żywotne tendencje. Tron stał się faktycznie dziedziczny w rodzie Kapetyngów, ale początkowo tylko dlatego, że jeszcze za życia ojca koronowano syna. Hugo Capet od razu miał trudności z tą sprawą, bo arcybiskup Reims wzdragał się namaścić Roberta Pobożnego z obawy, jak sam otwarcie wyznawał, przed dziedzicznością władzy. Dopiero w XIII wieku Ludwik VIII — Le Lion — objął po ojcu rządy jako spadkobierca. Już potem — powiada Bainville — utrwaliła się zasada: *„Le roi est mort, vive le roi!"*.

To wszystko działo się w drodze kompromisów, bo innej w ogóle nie było.

Sama siła nigdy by nie wystarczyła, zresztą długotrwałość procesu najlepiej świadczy, że stosowano nie tylko przemoc. Kompromisy dotyczyły nawet tego, co nam dzisiaj wydaje się istotą królewskości.

Monarcha jest pierwszym wśród szlachty, suzerenem, czyli feudałem nad feudałami. To prawda. Jednakże dawna monarchia francuska strzegła pewnych dziwnie demokratycznych obyczajów. W średniowieczu królewski ogród na wyspie Sekwany był parkiem publicznym. Tybald, hrabia Szampanii, znalazł tam raz Ludwika VII śpiącego sobie pod drzewem bez żadnej ochrony. Po mieście król chodził pieszo, gadał z nim, kto chciał. Pewien żongler, spotkawszy na ulicy Filipa Augusta, przedstawił mu się jako krewny przez przodka Adama, „którego dziedzictwo zostało źle podzielone", i wobec tego zażądał wsparcia. Monarcha dał mu grosz twierdząc, że tyle przypada na każdego ze spadkobierców wspólnego praojca. Czymś nierzeczywistym wydaje się teza Anglika Roberta Dallingtona, sekretarza legacji brytyjskiej w Paryżu w XVII wieku, który twierdził, że królowie Anglii, Szwecji i Polski są o wiele bardziej majestatyczni i nieprzystępni niż francuski Henryk IV. Autor słynnego powiedzenia „Paryż wart mszy" przed audiencją własnoręcznie ustawiał w sali krzesła. W Polsce panował wtedy Zygmunt III. Wyniosły był bardzo, ale władza jego nosiła charakter już raczej czysto teoretyczny. Nad Sekwaną działo się wręcz przeciwnie.

Swoisty sojusz królów i plebsu Francji zawiązał się już w wieku X, kiedy trzeba było utwierdzać w kraju „Pokój Boży". Doskonale tu pasuje pewien fragment z *Krzyżowców* Zofii Kossak:

„Jeno wyjdzie rolnik z sochą, jużci lecą, już go pędzą, już w niewolę biorą, bo to przeciwnika człowiek! Ustawiczna idzie rzeźba wszystkich przeciwko wszystkim, bez której panowie rycerze pono żyć nie umieją!... Budny dzień — wojna! Święto, choćby i największe — wojna! Zawdy wojna! Jeno rycerzów w niej nie ubywa, ubywa biedaków. Rycerze nasze dobrze baczą, by zapaśnika tylko kopią z siodła wysadzić, do niewoli wziąć, okup dobry zgarnąć. Nie zabijają się zgoła, chyba przypadkiem... Umartwiają za to wiela mogą biedoty, gołoty, prostaczków niewinowatych!..."

Królowie Francji, ani na chwilę nie przestając być pierwszymi wśród feudałów, zawarli faktyczny sojusz z „gołotą". Na jej czele niszczyli kasztele zbójów-rycerzy i zaprowadzali „Pokój Boży".

Podobne zjawiska znała i Anglia, ale tam obeszło się bez galickiego gestu i wdzięku. Pouczenie Edwarda IV w czasie Wojny Dwóch Róż brzmiało rzeczowo: „Mordujcie szlachtę, oszczędzajcie chłopów". Toteż bardzo nieliczne rody arystokracji brytyjskiej szczycą się genealogią starszą od tej wojny.

Warto przy okazji wspomnieć o dziwnych obyczajach Kazimierza Wielkiego, zapisanych przez Długosza. Dostęp do króla był podobno łatwy, każdy mógł wyżalić się przed nim. Janko z Czarnkowa twierdzi, że Kazimierz nie odsuwał się nawet od rodzin tych ludzi, których sam skazał za rozmaite przestępstwa. Chłopom — według Długosza — doradzał czasem mścić się na złych dziedzicach przy pomocy hubki i krzesiwa.

We Francji tradycja zbliżenia monarchy z ludem przetrwała aż do końca Ancien Régime'u. Ludwik XIV zmarł 1 września 1715 roku. Jeszcze 24 sierpnia, ledwie żywy, mogący przełykać tylko płyny, uczestniczył w publicznym obiedzie, męczył się w zatłoczonej sali, bo widzem takich biesiad mógł być

każdy, kto chciał — przechodzień z ulicy. Tak nakazywał zwyczaj. Zgodnie z jego wymaganiami połóg królowej musiał odbywać się publicznie.

Król Słońce uchodzi za samowładnego monarchę. Południe Francji uznawało w nim tylko hrabiego Prowansji, Normandia widziała w nim swego księcia, o tytule królewskim nie chciała słuchać, Burgundia rościła sobie pretensje do odrębnej monety. Istniały porty, do których królewskie okręty wojenne nie miały prawa wstępu. Nie podobna sobie wyobrazić nowoczesnej republiki, której rząd zgodziłby się na takie kompromisy z tendencjami odśrodkowymi. Ale my się upieramy, koniecznie chcemy widzieć w dawnej Polsce państwo absolutnie jednolite, zarządzane jeśli nie okólnikami, to przez gońców wiozących arbitralne rozkazy.

Zatrzymałem się dłużej przy Francji, czyli przy kraju, w którym typowe dla Europy zjawiska wykrystalizowały się najpiękniej. Nic nie pozwala przypuszczać, że Piastowie, których odskocznia znajdowała się między Gieczem, Gnieznem, Poznaniem a Włocławkiem, szybciej od Kapetyngów radzili sobie z odrębnościami lub mogli uniknąć kompromisów. Trzeba natomiast przyjąć, że zawierali jeden po drugim. Nie wiadomo, który z nich — Ziemowit, Leszek czy Ziemomysł — zajął Sandomierszczyznę. Pewne tylko, że musiał pogodzić się z zastanym w niej obyczajem. Nie mógł postępować jak pasza turecki, który podbitą ludność obracał w niewolników. Najlepiej o tym świadczy rozkwit Polski piastowskiej oraz jej spoistość, utrzymywana nie tylko przemocą.

Na wspomnienie o średniowieczu zaraz zaczynamy wyobrażać sobie pierwotną, ślepą siłę, której rzadko kiedy przychodzi z pomocą myśl. Tymczasem owa epoka nie mogła zbytnio siłą szafować, a to po prostu dlatego, że jej nie posiadała. Wbrew rozpowszechnionym przekonaniom ludzie średniowiecza byli mniejsi i wątlejsi od nas. Ich zbroje nadają się dziś tylko dla mężczyzn wzrostu mniej niż średniego. W muzeach można oglądać legendarne topory, którymi trzebiono odwieczne puszcze — są to małe siekierki, wykonane z wątłego metalu. Kto zwalał nimi dęby, ten musiał liczyć przede wszystkim na własne umiejętności posługiwania się narzędziem, a nie na mięśnie. Przestrzenie były te same, co dziś — warunki ich pokonywania nieskończenie trudniejsze, zaludnienie małe. Skąd było brać owe siły? Czyż nie logicznie wygląda domysł, że środków działania musiało być wtedy wiele, i to przemyślnych? O aktach przemocy kronikarze najchętniej piszą.

Dobrze czasem zamyślić się nad drobiazgiem. W Opolu archeologowie wygrzebali dużo zdartych podków. Rodzaj oraz sposób ich zużycia świadczą o dalekich wędrówkach przez kamieniste kraje. Wokół Opola gleby są miękkie, szos wtedy nie było. A więc kupcy mogli swobodnie jeździć na południe, do Czech — czyli do państwa w stosunku do Piastów konkurencyjnego. Widocznie gnieźnieńska władza nie starała się przerywać połączeń handlowych, nie hamowała procesów, ogromnie ważnych dla miejscowego pogłowia. Praopolanie, jak i wszyscy normalni ludzie na świecie, pragnęli podnosić swój dobrobyt. Chcieli budować wygodne domy, mieć w nich ładne sprzęty, narzędzia ze stali, zamiast łykowych łapci nosić piękne, skórzane buty. Jak świadczą wykopaliska, osiągali te cele. Gniezno nie przeszkadzało. Nie wtrącało się i do tego, że w Opolu jedno pokolenie po drugim stawiając domy święcie przestrzegało pogańskiego obyczaju: budowano je tak, by o każdej

porze roku promienie wschodzącego słońca padały na obydwie ściany wschodniego narożnika.

We Wrocławiu nowa władza silnie ufortyfikowała Ostrów Tumski. Gród, który tam stanął, zadziwiał potęgą. Już około 1000 roku istniała w nim mennica, bijąca srebrne denary — jedna z dwóch znajdujących się w państwie. Pierwsza była w samym Gnieźnie.

Skutki takiej polityki ujawniły się bardzo rychło. Zjednoczenie Śląska z Polską to wiek X. Większość historyków wymienia rok 990 jako datę końcowego aktu tego zjednoczenia. W każdym razie odbyło się ono późno, skoro wspomnienia o tamtejszych plemiennych państewkach nie zdążyły zaniknąć. — Wkrótce rozpoczęła się długotrwała wojna Polski z Niemcami, w której Śląsk odegrał ogromną rolę. Tym razem, na szczęście, nie musimy poprzestawać na wykopaliskach. Mamy spisane relacje naocznego świadka. Biskup Thietmar towarzyszył Henrykowi II w wyprawach. Wprawdzie w roku 1017 nie był osobiście pod Niemczą, bo wraz z cesarzową zawrócił do Magdeburga, ale rozmawiał z uczestnikami oblężenia. Jego opowieść o tych wydarzeniach jest pełna podziwu dla wytrwałości i hartu obrońców grodu oraz kraju. Ani jednej, dosłownie ani jednej wzmianki o wahaniach lub odstępstwach. Dowiadujemy się, że Chrobry stał z wojskiem we Wrocławiu, przecinając cesarzowi drogę odwrotu do Łużyc. Nie kwapił się pod Niemczę, był widocznie pewien swoich ludzi, wiedział, że rozkazy zostaną wykonane. A przecież po stronie cesarza walczyli Czesi, którzy podobno przedtem rządzili Śląskiem. Nikt z miejscowych nie pragnął, jak widać, ich powrotu. Nie znać tęsknot do zmiany, przynoszącej chwilową chociażby ulgę. Zjawiska, o które potknął się Chrobry w Pradze, na Śląsku nie występowały.

Nie zapominajmy przy tym, że były to pierwsze w ogóle polsko-niemieckie walki o Śląsk. O żadnych tradycjach obrony kraju przed germanizacją nikomu się wówczas nie śniło. W 990 roku Niemcy pomagali (raczej usiłowali pomagać) Mieszkowi wojującemu z Czechami. We wspomnianych wyżej niefortunnych oddziałach posiłkowych służył graf Zygfryd, ojciec kronikarza Thietmara.

Rezultat pierwszych dziesięcioleci gnieźnieńskich rządów na Śląsku jest doprawdy zdumiewający. Zrastanie następowało nadzwyczaj szybko. Wolno przyjąć za absolutnie pewne, że nowa władza umiała się przystosować do miejscowych warunków, nagiąć do potrzeb, zawrzeć z nimi nie pisane wprawdzie, ale za to rzeczowe pakty. Pójść na ugodę, na kompromis.

Tylko nie wyobrażajmy sobie ówczesnego Śląska jako bezludnej niemal puszczy. Kraj posiadał zdecydowaną indywidualność, nawet naturalny ośrodek organizacyjny w postaci świętej góry Ślęży, na której — jak nie omieszkał zapisać Thietmar — „odprawiano przeklęte pogańskie obrzędy". Zaczęto je zresztą odprawiać bardzo wcześnie, w epoce „łużyckiej", kiedy szczyty Ślęży i Raduni stanowiły sanktuaria. W VIII i IX wieku Śląsk dzielił się na państewka, o których wiedział zachód Europy. Gniezno zapanowało więc nad krajem o bogatej, skomplikowanej strukturze, miało się z czym liczyć.

Podobnie było i z innymi dzielnicami. Taki Czerwień, utracony w 981 roku na rzecz Kijowa i odbierany potem przez Chrobrego, stanowił właściwie cały system osiedli w widłach Huczwy i Siniuchy, połączonych siecią długich grobli. W tamtych stronach tak zwany „materiał archeologiczny" różni się

od wielkopolskiego czy śląskiego, zdradza powinowactwa zarówno z zachodnią, jak i ze wschodnią Słowiańszczyzną. Nad Huczwą i Bugiem też istniały miejscowe tradycje, pokrewne, ale odmienne od nadodrzańskich lub tych, co kwitły nad górną, średnią i dolną Wisłą. Giętkie musiały być formy współżycia Gniezna z opanowanymi krainami lechickimi. Inaczej cała budowla trzasnęłaby od razu z wielkim hukiem.

Toteż należy ostrożnie się obchodzić z pojęciem władzy Gniezna i jak ognia strzec się przenoszenia w tamte czasy nawyków myślowych naszej epoki. Trzeba przyjąć, że miał rację Stanisław Zakrzewski, kiedy tak pisał o dobie Mieszka I:

„Zarząd kraju opierał się na książętach. Każda ważniejsza ziemia musiała mieć księcia. Ogólny pan kraju, czyli wielki książę, na tym punkcie był bezradny, a jedynym zabezpieczeniem jego władzy i jedności kraju było oddawanie własnych synów ziemiom na książąt, gdy zaś ich nie było, trzeba było się godzić z książętami plemiennymi. Brakowało zaś zupełnie innego czynnika administracji, którym później stawał się Kościół, a szczególnie biskupi."

Hierarchia kościelna walnie dopomogła Gnieznu. Przed chrztem trudności były większe, ale właśnie wśród przeszkód tym bardziej musiał się szkolić system. Chrzest przyszedł w sukurs już istniejącej wypróbowanej metodzie. Nie można go uważać za pierwszy przebłysk światła w mrokach.

O Chrobrym Stanisław Zakrzewski pisze: „O ile byli książęta, członkowie rodu piastowskiego, żyjący w zgodzie z królem, używał ich Chrobry do zarządu ziem, wiążąc ich organizacyjnie z dworem książęcym. W każdym razie książąt piastowskich było niewielu, ziem zaś samodzielnych, podlegających Chrobremu, bardzo stosunkowo wiele, co najmniej sześć wielkich, a to ziemie: Polan, Mazowszan, Pomorze, Łużyce, Morawy, a od r. 1018 ziemia Czerwieńska. Niektóre z tych ziem, jak Łużyce, Morawy, miały szczególne strategiczne znaczenie, takie samo jednak znaczenie posiadał późniejszy Śląsk, a także Pomorze zachodnie ze względu na ciągłą wojnę z Lutykami, a wschodnie z powodu sąsiedztwa Prusaków". I — dodajmy od siebie — każda z owych wielkich ziem, wzięta pojedynczo, dzieliła się na pokaźną liczbę okręgów o zdecydowanych, wykształconych profilach. Niektóre z nich znamy nawet z nazwy.

Oto warunki, wśród których już grubo przed chrztem kształtowała się piastowska szkoła rządzenia, nakładająca temperamentom wychowanków mocne hamulce, ucząca ich stronić od porywów myśli imperialnej. Głównym przedmiotem wykładanym w tej książęcej akademii musiała być wiedza o potrzebie liczenia się z rzeczywistością.

Stale jesteśmy skłonni przeceniać wynalazczość epoki nowożytnej, a zwłaszcza najnowszej, w dziedzinie polityki. Była już o tym mowa, że średniowiecze doskonale znało zasadę równowagi. Podobnie rzecz się ma, jeśli chodzi o sławetną zasadę działania „etapami". Z nabożeństwem cytuje się pouczenia współczesnych nam myślicieli, surowo potępiających lekkoduchów, którzy „wybiegają naprzód". No dobrze, ale cóż innego niż działanie etapami stosował nasz Kazimierz Wielki w wieku XIV? Złożył raz wizytę wielkiemu mistrzowi Krzyżaków, użalał się przed nim na złych ludzi, którzy namawiają do awantur i zadzierania z Zakonem. Obiecywał przyjaźń, wyrzekał się wrogości, a jednocześnie okrążał ziemie Zakonu od zachodu, przecinał ich

lądowe połączenia z Niemcami, zbierał siły do generalnej rozprawy... w następnym etapie. A cóż innego jeszcze wcześniej, bo w XIII stuleciu, czynił francuski Ludwik IX, Święty? Wyrzekał się nawet części tego, co sam orężnie zdobył. Zamiast przesadnie rozszerzać granice, dbał o wewnętrzne zrośnięcie się państwa. Wiedział, że nie sztuka zagarnąć to, co chwilowo źle leży, sztuka utrzymać. Toteż prowincje, z których na razie zrezygnował Ludwik Święty, na stałe przyłączyli do Francji jego następcy... w dalszym etapie.

Jak się zdaje, Piastowie posiadali pewną wiedzę, o której czasy nowsze potrafią zapominać w sposób katastrofalny. Zdawali sobie sprawę, że kiedy w grę wchodzi zadanie rzetelnego pogodzenia wielu elementów, nawet dotychczas sobie wrogich, klucz sytuacji z reguły znajduje się w ręku najsilniejszego. Tylko wielkoduszność i umiar z jego strony mogą usunąć zadrażnienia. Ustępstwa czynione słabszym przez mocniejszego przynoszą niewątpliwy zysk.

Kompromisowe postępowanie Gniezna wobec Wiślan, Ślężan, Mazowszan, Pomorzan i innych sprawiło, że mozaika plemion lechickich nie tylko się nie rozsypała, ale z biegiem czasu zrosła w naród polski.

Główne pytanie, postawione w tym rozdziale, brzmiało: na jaką tkankę trafiła w 966 roku chrześcijańska szczepionka. Nie będzie chyba przesady w twierdzeniu, że na bardzo wartościową i w dodatku na taką, w której nie mogła wywołać zapalnych konfliktów. Zachodnia nowina doskonale wzmogła procesy od dawna żywotne nad Wartą.

Paweł Jasienica

Piotr Wierzbicki

NAJKRÓTSZE WIERSZE SŁOWACKIEGO

Przedmiotem tego artykułu są następujące wiersze Słowackiego: *Rzym, I porzuciwszy drogę światowych omamień..., Do A. M., Czyż dla ziemskiego tutaj wojownika..., Ofiarowanie, Chciałbym, ażeby to pisane słowo..., Anioły stoją..., Daję wam tę ostatnią koronę pamiątek..., Dusza się moja zamyśla głęboko..., Kiedy pierwsze kury Panu śpiewają..., Bo to jest wieszcza najjaśniejsza chwała..., I wstał Anhelli z grobu...* Są to, z wyjątkiem *Ofiarowania*, wiersze pośmiertne, napisane w latach 1836—1848. Wśród ogółu pośmiertnych liryków Słowackiego nie tworzą żadnej całości, która dałaby się jakoś zewnętrznie wyodrębnić. W tekstach pierwszych tomów dzieł zebranych poety, przeznaczonych na ogół na „wiersze różne" bądź „drobniejsze utwory", rozsiane są zupełnie równomiernie i nie wiążą się nie tylko z żadnym specjalnym okresem w życiu Słowackiego, ale nawet z żadną z tendencji artystycznych, które dałoby się, w tych latach, rozpoznać w jego dramatach i poematach. Jeśliby jednak przyjąć, że są to po prostu najkrótsze wiersze Słowackiego, do tej wymienionej listy najkrótszych utworów poety trzeba by dopisać, dla ścisłości, jeszcze z kilkadziesiąt innych tytułów. Więc nie najkrótsze wiersze Słowackiego: najudańsze z najkrótszych wierszy poety, który w przededniu i jeszcze w większym stopniu z okazji swego największego, po roku 1927, jubileuszu zaczyna tracić grunt pod nogami.

Za życia miał tylko jednego porządnego czytelnika, Zygmunta Krasińskiego, i w jego cieniu, jako poety, przetrwał przez XIX wiek. Później był Wawel, wielkie inscenizacje, pomnikowe edycje, sława, popularność i projekt pomnika w Warszawie. Ale oto Teatr Narodowy w Warszawie wystawia *Kordiana* — Kott pisze w recenzji, że to jest tylko literatura. Teatr Ateneum pokazuje *Lillę Wenedę* — nie podoba się inscenizacja, ale i nie podoba się *Lilla Weneda*. *Twórczość* wydaje specjalny numer z okazji Roku Słowackiego — publicyści ze *Współczesności*, Jacek Łukasiewicz i Janusz Maciejewski, ubolewają nad zgubnym wpływem autora poematu *W Szwajcarii* na losy polskiej kultury i poezji. To są jednak bezsprzeczne sygnały, że Słowacki, przynajmniej w pewnych partiach twórczości i w pewnych środowiskach, stał się zjawiskiem problematycznym.

Nie jest to już to samo, co przed siedemdziesięciu laty, niechęć do poety — nieznanego. Przeciwnie, *Współczesność* zaatakowała Słowackiego jako symbol starzyzny, dziewiętnastowiecznego gustu, jako domenę działalności „Bladaczki"

i naśladowców — grafomanów. Można argumentom Łukasiewicza i Maciejewskiego odmówić wartości intelektualnych, niesposób ich jednak nie przyjąć do wiadomości jako faktu społecznego. Sformułowane są przecież ze stanowiska nie konserwatyzmu, nieoczytania, ignorancji, ale postępu, współczesności, dwudziestowiecznych wymagań w stosunku do poezji. W świetle wywodów Łukasiewicza i Maciejewskiego Słowacki to taki Kasprowicz, może w nieco lepszym wydaniu — z nieodpowiedzialnością za słowo, patosem, brakiem taktu i dyscypliny wewnętrznej. Przed kilkudziesięciu laty Awangarda wymazała z listy wielkich polskich poetów nazwisko Kasprowicza. *Współczesność* uważa się za nową awangardę i stawia pozycję Słowackiego pod wielkim znakiem zapytania. Słowacki sam się obroni? Warto jednak sprawdzić: czym? Przecież wiadomo, że nie wszystkim. Nie powieściami poetyckimi i *Marią Stuart*. Kott powie: nie *Kordianem*. Ważyk (z *Przemian Słowackiego*) i IBL-owcy (sprzed pięciu lat) dodadzą: nie *Księdzem Markiem, Samuelem Zborowskim* i całym „okresem mistycznym". Jastrun (*Siła fatalna liryzmu Słowackiego*) przyzna: owszem, ale liryzmem. Myśl Jastruna jest konstruktywna. Ale cóż w tej poezji nie jest liryzmem? Przecież — pokazał to Przyboś — liryzmem przesiąknięte jest każde zdanie *Pana Tadeusza*. Owszem, można analogicznie odnaleźć najczystszej wody liryzm w poemacie *W Szwajcarii* — cóż, kiedy ten typ liryzmu nie wszystkim odpowiada. Janusz Maciejewski (w sierpniowym numerze *Współczesności*) cytuje np. fragmenty szwajcarskiego poematu jako przykłady pseudopoezji. Można mieć takie czy inne zastrzeżenia w stosunku do wrażliwości krytyka, który nie zrozumiał, że ten cały poemat zbudowany jest właśnie na zasadzie subtelnej przesady i poetyczności, podobnie jak na zasadzie przesadnej prostoty funkcjonuje wiersz o generale Sowińskim, i że sam fakt przesady ani ziębi, ani grzeje, jest artystycznie obojętny, byle tylko była konsekwentna — ale niesposób nie przyznać: jest coś w liryzmie Słowackiego, co każe się zawahać przed postawieniem np. *Ojca zadżumionych* w rzędzie wierszy lozańskich, poezji Norwida i Kochanowskiego, odmówić mu ich skończonej, lapidarnej doskonałości. To samo i z *Rozłączeniem*, zakończeniem czwartej pieśni *Beniowskiego*, *Hymnem o zachodzie słońca*, *Testamentem*. To jest przecież czołowy, reprezentacyjny repertuar liryczny Słowackiego. Ten artykuł jest próbą położenia nacisku na inną część dorobku poety: na niektóre z jego najkrótszych wierszy.

Wiersze te, wyliczone na wstępie artykułu, nie weszły w skład klasycznego repertuaru liryki Słowackiego. Za życia poety prawie nikt nie wiedział o ich istnieniu. Ogłoszone zostały pośmiertnie i to, zasadniczo, nie w edycji Małeckiego (1866), ale dopiero na przełomie XIX i XX wieku. Autor nie przywiązywał do nich wagi, pewnie dla tych samych powodów, dla których i Mickiewicz nie ogłosił wierszy lozańskich, a o gustach dwudziestowiecznych wydawców niech świadczy fakt, że K. Tetmajer w redagowanym przez siebie *Wyborze poezji* (1827) na tych właśnie drobnych, najkrótszych wierszach zaoszczędził miejsce dla *Hugona*, *Mnicha* i *Araba* i że nawet Wacław Borowy nie zwrócił na nie specjalnej uwagi w antologii *Od Kochanowskiego do Staffa*. W zbiorkach powojennych nie ma już powieści poetyckich, za to najsilniejszą pozycję zyskały wiersze w rodzaju *Ody do wolności*. Z nazwiskiem Słowackiego wiążą się więc dramaty, poematy, hymny, ody — wszystko, tylko nie owe najkrótsze wiersze przedrukowane z notatnika z podróży na Wschód, *Raptularza*, margine-

sów *Króla-Ducha*, z wielokropkami i nawiasami kwadratowymi — śladami rekonstrukcji tekstu.

Zapewne poeta nie pomógł sobie, posyłając je w świat (a raczej: pozostawiając) bezimienne, bez tytułów. Przyzwyczajono się do poezji „pod tytułem", na temat: o ojcu zadżumionych, o Napoleonie, o Paryżu... W dodatku najkrótsze wiersze Słowackiego robią wrażenie zaczętych w środku zdania:

I porzuciwszy drogę światowych omamień...

Przed pierwszym słowem wiersza jakby miało jeszcze coś być. Odnosi się wrażenie, że Słowacki przez dłuższy czas nie pozwalał myślom rozładować się w słowach i napisał pierwsze wyrazy w momencie, kiedy myśl poetycka przebyła już znaczny odcinek swojej drogi, kiedy przeżywała właśnie swoją kulminację, kiedy miała największy ciężar i biegła najprędzej. Mickiewicz i Norwid na ogół rezerwowali ten punkt kulminacyjny albo na finał wiersza (pointa), albo ustawiali go gdzieś tak, aby środek ciężkości wiersza uwzględniał jego układ graficzny i rozmiary. Najkrótsze wiersze Słowackiego miewają środek ciężkości w pierwszej linii i rozładowują się, gasną, po kilku wyrazach. Ileż jest pierwszych wspaniałych zdań, wspaniałych początków wśród najkrótszych wierszy Słowackiego: „Jest najsmutniejsza godzina na ziemi...", „Polsko, ojczyzno! padaj ze mną na kolana...", „Nie używałem leków i lekarzy...", „Los mię już żaden nie może zatrwożyć...", „Wielcyśmy byli i śmieszniśmy byli...", „Panie! jeżeli zamkniesz słuch narodu...", „Dajcie mi tylko jedną ziemi milę...". To brzmi tak doskonale i znajomie, jak „Litwo, ojczyzno moja...". Ale dalszych ciągów już nie pamiętamy. Już się one nie liczą, jeszcze tylko dobiegają jak echa, nie odbicia, myśli, które przeżyły swoją kulminację, wyraziły się w pierwszych słowach „i więcej nie mogą". To jest zresztą właściwość nie tylko najkrótszych wierszy Słowackiego, ale w ogóle twórczości poety „genialnych pierwszych aktów". Zgadza się nawet ze sformułowaniem Krasińskiego o mickiewiczowskim obelisku na pustyni i Słowackim, poecie, który nie budował z granitu. Historia uczy, że jednak ten budulec jest najpewniejszy na dłuższą metę. Można by się więc poważnie obawiać o losy dorobku Słowackiego, gdyby obok poetycznych zwrotek *Hymnu o zachodzie słońca*, wzniosłych zdań z *Ojca zadżumionych* i romantycznych dygresji z *Beniowskiego* nie było u niego, wśród kilkudziesięciu wierszy pośmiertnych, tych kilkunastu, w których po pierwszym wspaniałym zdaniu nie rozładowany pomysł starcza na jeszcze następne i urywa się w miejscu, w którym wyczerpanie poety pokrywa się z wyczerpaniem się wiersza.

Te wiersze, wyliczone na wstępie artykułu — można z tej orientacyjnej listy coś ująć, można do niej coś dodać, to jest jednak w dużym stopniu kwestia indywidualnego odczucia — mają doskonałość różną od doskonałości liryków Mickiewicza i Norwida. U nich największym atutem jest oschłość, lapidarność, oszczędność słownictwa, jego idealna adekwatność w stosunku do tego, co zwykło się określać „myślą" (chociaż przecież wiadomo, że poeci myślą słowami). U Słowackiego funkcję maksymalnego skrótu myślowego i nadawania wierszowi dobrego tempa pełnią przede wszystkim czynniki składniowe. Zakończenie wiersza z albumu E. Hr. K.:

Lecz słowo martwe. Ale wy jesteście
Jako Walkirie z północy przybyłe:
Pod wasze stopy rzucamy niewieście
Grobowce wszystkie — a wy na mogiłę
Wstąpcie, a kto wart życia, tego wskrzeście.

Dynamika prędkich zwrotów myśli, ich świetne zestrojenie z układem wersyfikacyjnym dają wrażenie — nawet przy pewnym, w stosunku do Mickiewicza, rozluźnieniu warstwy słownej — że wiersz jest zatrzaśnięty na wszystkie możliwe spusty, że frazy się nie stykają, ale się wzajemnie zazębiają. Albo przeciwnie, w wierszu *Kiedy pierwsze kury Panu śpiewają...* zdania układają się na jednej płaszczyźnie, gdyby czytać na głos, trzeba by szeptem i do niemożliwości monotonnie, a wszystko robi wrażenie poezji jakby powstałej w chwili wytchnienia, w momencie pofolgowania wyobraźni, jak pisał Słowacki:

Gdzie się język mój wałęsa
I bawi zęby trzonowe.

Ten sam przeskok przez kilkadziesiąt lat dziejów polskiej poezji, który dokonał się w Mickiewiczowskim wierszu *Gdy tu mój trup...* Jeżeli już padło kilkakrotnie zestawienie z Mickiewiczem i Norwidem (bardzo istotne, to są dziś najszerzej uznawane nazwiska w polskiej liryce), można nie poprzestać na sformułowaniu odrębności stylistycznych kilkunastu najkrótszych wierszy Słowackiego w stosunku do tamtych poetów i dokonać konfrontacji z perspektywy ostatnich stu lat polskiej poezji. Janusz Maciejewski we *Współczesności* porównał poetykę poematu *W Szwajcarii* z poetyką wierszy lozańskich i doszedł do wniosku, że w polskiej poezji ustaliły się dwie ścierające się ze sobą tradycje: Mickiewicz — Norwid i z drugiej strony Słowacki; od Mickiewicza i Norwida biegną drogi do Kochanowskiego i Leśmiana, od Słowackiego — do Młodej Polski i dwudziestowiecznej grafomanii. Otóż celem tego artykułu było zwrócenie uwagi, że jeśli pisząc o Mickiewiczu myśli się nie o czwartej części *Dziadów*, *Konfederatach barskich* i *Kartofli* — tylko o (czterech) wierszach lozańskich, jeśli pisząc o Norwidzie ma się na uwadze nie nieczytelne poematy dydaktyczne, tylko trochę najlepszych liryków, to dlaczego nie pamiętać, że Słowacki obok *Marii Stuart*, *Kordiana* i *Ody do wolności* napisał jeszcze kilkanaście wspaniałych najkrótszych wierszy i że — kto wie — może one będą kiedyś podtrzymywać jego sławę.

Piotr Wierzbicki

Jadwiga Pini-Suchodolska

CZY „DZIENNICZEK" HELENY MODRZEJEWSKIEJ?

Juliusz Słowacki i Helena Modrzejewska, te dwa nazwiska polskich geniuszów łączymy w naszych myślach nie tylko teraz, w tym roku 1959, kiedy wypadło im razem obchodzić jubileusz. Zespoliły się w naszym odczuciu niemal bez naszej wiedzy, ponieważ są to dwa duchy pokrewne. I gdyby Słowacki żył w tym samym czasie, co Modrzejewska, i mógł oglądać swoje dramaty na scenie, nie mógłby sobie wymarzyć doskonalszej odtwórczyni dla większości swoich kobiecych postaci. A zwłaszcza dla tych liryczno-romantycznych, które Modrzejewskiej odpowiadały znacznie więcej niż dramatyczne, tragiczne i bohaterskie. Czyż można wyobrazić sobie piękniejszą i bardziej poetyczną Goplanę, bardziej szlachetną i pełną wdzięku Amelię, bardziej subtelną i wzruszającą Salomeę? Albo bardziej dystyngowaną hrabinę Idalię czy bardziej królewską Marię Stuart? A czyż można wybrać bardziej giętki głos i lepszą dykcję i bardziej uważną modulację dla oddania wszystkich uroków i piękności wiersza Słowackiego niż znany z przemożnego czaru głos pani Heleny? Gdy Modrzejewska urodziła się, Słowacki miał 31 lat; gdy umierał, ona miała lat 9. I nigdy nie widzieli się na ziemi. Ale spotkali się w krainie ducha.

Młodość Modrzejewskiej przypadła na czasy, w których zaczęto rozumieć i uznawać poezję Słowackiego. Po pierwszym okresie, kiedy dramaty jego zostały wprowadzone na scenę polską (lata 1851—65), przyszedł etap drugi (lata 1865—85), w czasie którego poeta ten był już nie tylko bardziej znany, ale stał się ulubieńcem publiczności. W wystawianiu jego dramatów odznaczył się przede wszystkim Kraków, gdzie Antonina Hoffman i Bolesław Ładnowski specjalnie walczyli o miejsce dla niego w polskim teatrze. Wystawiono wówczas w roku 1866 *Mazepę*, w 1867 *Marię Stuart*, w 1868 *Balladynę*, w 1869 *Mindowe* i *Lillę Wenedę*, w 1872 *Beatryks Cenci*, w 1874 *Księcia Niezłomnego*, w 1878 *Niepoprawnych*, w 1879 *Horsztyńskiego*. Z wyjątkiem *Mazepy* i *Marii Stuart*, granych już w okresie poprzednim (1851—64), wszystkie te sztuki wystawione zostały po raz pierwszy.

W tym właśnie czasie, w roku 1865, przybyła do Krakowa Modrzejewska. Nie znaczy to jednak, aby po raz pierwszy w dramacie Słowackiego wystąpiła dopiero na scenie krakowskiej. Postaci z jego utworów odtwarzała już wcześniej we Lwowie i w Czerniowcach. Najwcześniejszą jej rolą z tego repertuaru była rola Skierki w *Balladynie* wystawionej we Lwowie w r. 1862. Następne

role — to królowa w *Marii Stuart* i Amelia w *Mazepie* w r. 1863 w Czerniowcach. *Marię Stuart* wybrała sobie na swój benefis, prawdopodobnie więc wystawienie tej sztuki w teatrze czerniowieckim było jej zasługą. I w tym samym utworze, w *Marii Stuart,* zainicjowała w 4 lata później swój udział w inscenizacji dramatów Słowackiego w Krakowie. W r. 1868 odegrała jeszcze rolę Goplany w *Balladynie;* innych sztuk Słowackiego za jej pobytu w Krakowie nie wystawiono.

W Warszawie, do której przeniosła się w r. 1869, walcząc o poważny repertuar dla teatrów stolicy, starała się specjalnie o wprowadzenie na scenę utworów Słowackiego. I znów pierwszym dramatem tego poety, w jakim wystąpiła w Warszawie, była *Maria Stuart,* grana tam 10 razy w r. 1872. W tym samym roku, a następnie w 1873 i 1874 występowała wielokrotnie w *Mazepie.* Przez kilkanaście lat, aż do r. 1890, sztuki Słowackiego nie ukazywały się w jej repertuarze. Po roku 1895, gdy władze rosyjskie zabroniły jej wstępu na teren Kongresówki, występowała w innych miastach Polski (Poznań, Kraków, Lwów, Stanisławów) już tylko w *Mazepie.*

Z zestawienia tego wynika jasno, że największe nasilenie ról Słowackiego w repertuarze Modrzejewskiej przypada na lata 1867—1872. W tym czasie dała się poznać publiczności Lwowa, Krakowa, Warszawy i Poznania jako Beatryks Cenci, Maria Stuart, Goplana w *Balladynie* i Amelia w *Mazepie.* W późnych już latach, w r. 1902 we Lwowie i 1903 w Krakowie, ukazała się w *Nowej Dejanirze* Słowackiego jako hrabina Idalia. Ogółem więc grała tylko w 5 dramatach Słowackiego, najczęściej w *Mazepie.* Gdy zestawimy te kreacje z jej rolami szekspirowskimi, będziemy musieli uznać, że znacznie słuszniej można ją nazwać aktorką szekspirowską niż aktorką dramatów Słowackiego.

Mimo to ten poeta polski był jej specjalnie bliski i miły. Znała wszystkie jego utwory nie tylko dramatyczne, ale również poematy i wiersze liryczne, a nawet niełatwe dzieła okresu mistycznego, jak *Ksiądz Marek, Sen srebrny Salomei, Król Duch,* i bardzo wiele z nich umiała na pamięć. A, co ważniejsze, żyła nimi. Pogłębiały one jej osobowość, dawały wyraz jej przeżyciom, przychodziły często na myśl wyjaśniając jej sytuacje życiowe. Przynajmniej było tak w pierwszej połowie jej życia.

Dowodem na to jest bardzo oryginalny dokument, przechowywany w Warszawie w Instytucie Sztuki PAN, należący niegdyś do Modrzejewskiej a pochodzący z archiwum Chłapowskich.

Jest to spora paczka wielkich arkuszy papieru, na których u góry ołówkiem znaczyła p. Helena kolejne daty dzienne od 1-go stycznie do 31 października włącznie z wyjątkiem miesięcy: sierpień i wrzesień. Pod każdą datą nalepiała po kilka (najczęściej 3—4) wąskich kawałków papieru, na których atramentem wypisała cytaty wyłącznie z dzieł Słowackiego. Na każdy dzień tych ośmiu miesięcy wypadły w ten sposób 3 lub 4 cytaty podyktowane jej najprawdopodobniej przez zdarzenia, przeżycia i nastroje, jakie dzień przynosił.

Cytaty są różne. Przeważnie krótkie, zawierające jakąś myśl, wyraz jakiegoś uczucia, określenie jakiejś sytuacji, dowcipne spostrzeżenie lub opis. Niektóre są dłuższe, najwyżej 8-wierszowe. Nie powtarzają się nigdy a pochodzą z wielu i najróżniejszych utworów Słowackiego: epicznych, lirycznych i dramatycznych. Pod każdym cytatem ręką Modrzejewskiej podany jest tytuł dzieła, często jakieś bliższe dane (cyfra pieśni, aktu lub tomu poezji Słowackiego).

Utwory, z których pochodzą cytaty, są następujące: *Król Duch, Lambro, Beniowski, Balladyna, Książę Niezłomny, Kordian, Poema Piasta Dantyszka, Do Michała Rola-Skibickiego, Godzina myśli,* Wstęp z *Podróży na Wschód, Mnich, Sen srebrny Salomei, Mazepa, Jan Bielecki, Lilla Weneda, W Szwajcarii, Arab, Maria Stuart, Duma o Wacławie Rzewuskim, Mindowe, Grób Agamemnona, Piosnka dziewczyny kozackiej, Anhelli, Żmija, Ksiądz Marek, List do Aleksandra H. pisany na łódce nilowej, Ojciec zadżumionych, Wacław.*

Do najczęściej spotykanych należą utwory: *Beniowski, Sen srebrny Salomei, Balladyna, Książę Niezłomny, Poema Piasta Dantyszka* i *Kordian.* Daty rocznej tych dość oryginalnych wypisów nie da się nigdzie odnaleźć.

Dziwny ten dokument pomyślany był najprawdopodobniej jako osobisty dzienniczek autorki. Wiersze Słowackiego, znane jej widocznie dobrze i na pamięć, gdyż liczne dowody wskazują na to, że pisane były nie według książki i często świadomie dostosowywane do osób, o które chodziło, były jej widać bliskie, żyły w jej umyśle i wyobraźni i wydawały się jej bardziej odpowiednie do wyrażenia poruszających ją przeżyć niż jej własne słowa.

W ten sposób powstał jakby pamiętnik ośmiu miesięcy życia Modrzejewskiej, mówiący bardzo wiele o jej strukturze psychicznej i upodobaniach, a będący równocześnie dowodem powinowactwa duchowego ze Słowackim i wielkiego jej kultu dla genialnego poety. Na podstawie tych wypisów można by się pokusić o ustalenie jej poglądu na świat, stosunku do życia, losu i ludzi. Cytaty te mówią również bardzo wiele o przeżyciach Modrzejewskiej z tego okresu. Prócz tego, że zdradzają wiele cech jej charakteru, np. wrażliwość, uczuciowość, dumę a przy tym rozsądek, stanowczość, siłę ducha, odzwierciedlają także zdarzenia z jej życia, dowodzą, że okres, w którym w natchnieniu poety szukała wyrazu dla własnych uczuć, był okresem ważnych decyzji i niepokojących wzruszeń.

Bliższe przyjrzenie się cytatom wskazuje, że sprawą najczęściej w nich poruszaną jest uczucie miłości i związane z nią niepokoje, a także charakterystyka zewnętrzna i wewnętrzna jej bohaterów. Spostrzeżenie to i bliższe wniknięcie w pasmo rozwijających się w cytatach wypadków odsłania prawdopodobną datę roczną tego oryginalnego dzienniczka. Wyjątki i powstający przy ich pomocy pamiętnik spisywane były najprawdopodobniej w r. 1868 i odzwierciedlają historię miłości Modrzejewskiej do późniejszego jej męża, Karola Chłapowskiego. Opuszczone w wypisach dwa miesiące, sierpień i wrzesień, to czas najbardziej podnieconych uczuć i najbardziej gorączkowego życia w okresie tuż przed ślubem, który odbył się 12 września 1868, i bezpośrednio po nim. Przez miesiąc październik próbowała Modrzejewska jeszcze kontynuować swój pamiętnik, ale znacznie spokojniejsza atmosfera psychiczna jak i znacznie intensywniejsze tempo życia w stolicy nie pozwoliły na to.

Hipoteza dotycząca roku spisywania wyjątków, a także ich tematu, jest, oczywiście, zupełnie dowolna, ale posiada pewne uzasadnienie. Że tego rodzaju dzienniczek powstać mógł raczej w młodości, wydaje się rzeczą naturalną, zwłaszcza jeśli w większości swej mówi o uczuciu miłości. Że nie łączy się z okresem amerykańskim, w którym raczej należałoby się spodziewać spisywania wyjątków z Szekspira i w którym inne sprawy niż miłość absorbowały umysł p. Heleny, wydaje się również pewne. Że natomiast mógł powstać

w Krakowie, w którym panował wówczas duży kult Słowackiego i w którym nasza sławna aktorka przeżyła swoją wielką i błogosławioną w skutkach miłość, zdaje się być najzupełniej uzasadnione. Świadczą o tym wyrażane w cytatach uczucia, a także szczegóły dotyczące osób.

Niechaj więc za hipotezą tą przemówią same fakty, w tym wypadku spisywane przez Modrzejewską wyjątki.

Spis ich rozpoczyna cytat z *Króla Ducha* pod datą 1-go stycznia, jakby zapowiedź zamierzonych wypisów:

W jedną girlandę męki me uwiążę
Jak człowiek, który za tysiące czuje,
I tą girlandą jako świata książę
Czoło uwieńczę i ukoronuję.

Tego samego dnia jeszcze zanotowała:

„»Twój obraz kształty przybiera olbrzymie« *(Lambro)* i jakby aluzję do powstańczych przeżyć Karola Chłapowskiego dodała wiersz z *Beniowskiego:* »Młodość miał bardzo piękną, niespokojną«."

Charakterystykę Chłapowskiego w jej oczach podają nam na dalszych stronach następujące cytaty:

... to ryba, która kruczkom nie dowierza
I ma rozsądek zdrowy *(Kordian)*
Dobra jego sprawa *(Poema P. Dant.)*
.....kwiaty
To nic przy jego licach — gwiazdy gasną
Przy jego jasnych oczach *(Balladyna,* 19. I.)
Poezja go otacza *(Beniowski)*
Ty masz lice i serce anioła!
I czemuż siejesz kwiaty na taką dziką niwę? *(Maria Stuart,* 25. I.)
Rześki, śmiały, przezorny,
I do korda, i do czaszy! *(Sen srebrny Salomei)*
Serce Polaka, co nie dźwięk liczmanu,
Ale dotknięte od fortuny młota
Wydaje smętny brzęk szczerego złota. *(Poema P. Dant.)*
On był wzorem szlachetności i wdzięku *(Mazepa)*
Jesteś zwierciadłem rycerzy *(Książę Niezłomny)*
Dumny z piękności, z wysokiego rodu
Drzewa, co późnej może czekać zimy. *(Wacław)*
O rzeczach duszy rozmawiał jak Platon. *(Beniowski)*

Spotykamy nawet wiersze specjalnie dostosowane przez autorkę do bohatera tego dzienniczka, przy czym wyrazy przez siebie dodane skrupulatnie umieszcza w nawiasach jako tekst własny:

(znany jesteś)
Nie tylko że z wielmożności
Nie tylko z koron na głowie

Ale panie i z litości
I ze szlachetności serca. *(Książę Niezłomny)*

Ani złamie (Cię) głód ni żaden frasunek
Ani zhołdują żadne świata hołdy
Bo na Chrystusa (Ty) poszedł werbunek
Na jego żołdy. *(Ksiądz Marek)*

Ostatni cytat z *Pieśni konfederatów barskich* poza wyraźnym dostosowaniem tekstu do określonej osoby („cię" i „ty" zamiast „nas" i „my") wskazuje na to, co zaznaczone już było na początku, że wiersze najwyraźniej pisane były bez użycia książki, ale pod wpływem świeżego wrażenia, czerpane z przechowującej je wiernie pamięci. Świadczą o tym pierwsze słowa zwrotki „Ani złamie (Cię)" zamiast „Nie złamie nas".

Według podsuniętych przez dobór tekstów supozycji autorka o sobie wielokrotnie wspomina, że dużo cierpiała, że życie ma trudne, wielokrotnie daje wyraz uczuciom smutku i melancholii. Oto niektóre z cytatów:

To dziwne, że jako człowiek tonący w rozbiciu
Chwytam się każdej słomki — szukam przeżyć siebie. *(Kordian,* 5.I.)
.....śmiać się nauczyłem
Gorzko; niszczę się, skonam i nie powiem: żyłem.
(Do Michała Rola Skibickiego, 6.I.)

Serce jak kryształ w setne poryło się skazy
I tak wiecznie zostało. *(Godzina myśli,* 7.I.)
...blada niezmiernie,
Cierniami cała pokłuta,
Bijąc się jak słowik w nocy
Gdy w klateczce spadnie z drutu
Chcę latać i nie mam mocy!
Tylko się trzepocę w klatce. *(Sen srebrny Salomei,* 10.I.)
Wiedz, że mam serce pełne łez, goryczy i przerażenia. *(Balladyna)*
Dziwne, że się i człowiek kiedy głośno śmieje
Będąc na takim świecie; lecz cóż zrobić z dolą? *(Mazepa)*
Snadź, że jej życie był to czas pokutny
Za całą przeszłość szczęścia pogrzebaną. *(Lambro)*
Nie wiem, ja na tym świecie nie pragnę niczego
A jednak ja nie jestem szczęśliwa. *(Mazepa,* 24.I.)

Rozczarowania młodości sprawiły, że nie zawahała się zanotować:

(moje serce takie)
Że niezabudką już ani bławatkiem
Nie da się nigdy wyprowadzić w pole. *(Beniowski)*

Równocześnie cytat ten świadczy, jak inne podobne, o dostosowywaniu wypisów do siebie. Słowa w nawiasie są dodane przez autorkę.

I wiele, bardzo wiele podobnych nastrojem spotykamy na wąskich paskach papieru. A wśród nich nie zabraknie i tego, tak bardzo znanego a tak beznadziejnego w swym smutku czterowiersza:

Bo i tu i tam, za morzem i wszędzie,
Gdzie tylko poślę przed sobą myśl biedną,
Wszędzie mi smutno i wszędzie mi jedno
I wszędzie mi źle i wiem, że źle będzie. *(W Szwajcarii)*

Równocześnie jednak wiele znajduje się cytatów świadczących o tym, że autorka zna swą wartość, ceni swą dumę, siłę swej duszy, wierzy w przyszłość, oczekuje sławy.

Bo ja nie ulegnę prędzej,
Bo im więcej cierpię nędzy,
Im więcej mnie gną rozpacze,
Im boleśniej w nędzy płaczę
. . . . . .
Im więcej cierpię, tym stalszy
Muszę trwać przy swojej wierze. *(Książę Niezłomny)*
.....ja nie płocha! *(Beniowski,* 10.I.)
Albowiem nigdy nie kokietowała
Dlatego tylko, aby mieć ze trzystu
Kornych kochanków pod wachlarza trzonkiem,
Z których by żaden nie chciał być małżonkiem.*(Beniowski)*
Czasem jestem smętna wariatka. *(Sen srebrny Salomei)*
Na moim czole widzisz dumy znamię,
To jest przeczucie sławy! *(Lambro)*

Można by mnożyć w nieskończoność te poetyczne określenia siebie, swoich dawnych przeżyć, dzisiejszych nastrojów i przeczuć. Poświęcono im wiele wyjątków, po kilka na każdy dzień ośmiu miesięcy. Ale wypadki według przyjętej przez nas interpretacji rozgrywają się dalej. (Cytaty podawane są w porządku chronologicznym.)

Niech się więc stanie, co się stać powinno
Pod okiem Boga na tej biednej ziemi. *(Balladyna)*
A to są oczy, w których całym pękiem
Kupido trzyma najeżone strzały. *(Beniowski)*
Ta miłość w serc naszych dwoje
Ciskając razy niemylne
Na serce słabe i silne...
Ach! z mojem tak uczyniła
Jak woda z marmurami,
W które ciągle bije łzami
I tak będzie ciągle biła,
Ciągle biła aż je strawi
I w marmurze ślad zostawi. *(Książę Niezłomny,* 21.I.)

Wszystkie uczucia gwałtownymi loty
Na serce spadły jak gołębi chmura. *(W Szwajcarii,* 22.I.)
Spojrzenia jego na kształt kowalskiego młota
Ciągle w biedne serduszko uderzają, tłuką
Na miazgę. *(Mazepa,* 6.II.)
O gwiazdo, świeć mi gwiazdo! na morza wypłynę,
Niech łódź moją strzaskają wodokryte głazy,
Nie dbam o nic, zaczęły sprawdzać się wyroki. *(M. Stuart)*

Sprawy idą dalej własnym, ale przewidywanym torem:

O Boże, Boże! jaka Twa opieka
Jest tam w młodości nad sercem człowieka!
Gdyby pomyśleć, to już tyle razy
Miało czem zwiędnąć lub stać się jak głazy.
A nie! i patrzaj! z włosami białymi
Czuję mojego serca woń na ziemi
I żywość jego. *(Poema P. Dantyszka)*
To ona swojem zrobiła zjawieniem,
Że moja dusza na nowe się wzmogła
Loty i nowym buchnęła płomieniem. *(Król Duch)*
Serce jak brylant, chociaż się rozkruszy,
W każdym odłamie iskra się zawiesza
A każda czystym lśni tęczy promieniem. *(Lambro)*
.....a serce weźmiesz całe. *(Balladyna)*
Pamiętaj, że z Twoją szkodą
Bierzesz gadzinkę nadobną. *(Sen srebrny Salomei,* 29.II.)

Różnymi drogami, które prowadzą przez smutek, zadumę, zwątpienie, ale także radość i wesołość, bóg Amor kroczy rozwinąwszy skrzydła.

.....i potępiam tę żywość,
Bo zwątpiłeś w Boga sprawiedliwość
A tu trzeba spokojnej odwagi,
Ufającej. *(Książę Niezłomny)*
Bóg Cię wyrywa z lwiej paszczy i z lochu,
W którym byś uwiądł na kształt mdłego kwiatu. *(Kordian,* 10.III.)
.....jutro rano
Los się mój rozwiązać musi. *(Sen srebrny Salomei)*
Uśmiech mojej twarzy,
Jeśli kiedy rozkwitnie, prędko, prędko skona.
Można za szkłami różę rozkwiecić w jesieni,
Lecz jakże będzie smutna, blada, wysilona.
Ale po co się smucę? wszystko się odmieni. *(M. Stuart,* 19.III.)
.....Horror!
Miłość przechodzi już w pamiątek kolor
W kameleona, w serdeczną jaszczurkę,

W rzecz poetycznie piękną, w sen niebieski,
W poemat smutny od deski do deski. *(Beniowski,* 17.III.)

„Dzienniczek" dalej i szczerze, z pełnym zaufaniem do konspiracji przeżyć ukrytych bezpiecznie w słowach wielkiego poety, zdradza dalsze perypetie miłości:

I zakochany i dumny i smętny. *(Poema P. Dantyszka)*
A ja... a ja.... a ja ginę
Z Miłości! *(Sen srebrny Salomei,* 24.III.)

Pamięć mimo wszystko wraca często do dawnych, bardzo smutnych, tragicznych przeżyć. Wiemy już dzisiaj o tym, że życie z pierwszym „opiekunem", Zimajerem, dało jej nieprzeciętnie gorzkie doświadczenia. W czasie tym, gdy poznała i pokochała Karola Chłapowskiego, żyła w ciągłej tęsknocie za ukochanym synem, którego były „mąż" nie chciał jej zwrócić.

.....głosi sława,
Że ja piękna, że ja czuła.
Gdyby to i prawda była
Cóż mi za tym, kiedy źle mi,
Nie wesoło na tej ziemi. *(Książę Niezłomny)*
Dusza mi zagrała smętnie,
Śmiechu na ustach nie mam ni w umyśle...
Wszystko prowadzi dziwnie Boża ręka,
Tak dziwne, że mi serce wre i pęka. *(Beniowski,* 27.III.)
Może za miłość ja pójdę do piekła
I gdzieś w piekielne wprowadzona chłody
Wszczepioną będę w kryształowe lody
Jako ta bańka z powietrza i tęczy... *(W Szwajcarii,* 29.III.)
Czemuż losu fala
Rozbiła serce moje o dwie skały? *(Balladyna,* 26.V.)
Serce puść na wolę
Niech kocha przyszłego pana! *(Książę Niezłomny)*

A on?

.....był srodze zakochany
Na gitarze grał i rym śpiewał włoski. *(Beniowski,* 14.VI.)
Jestem kamienna, nieskruszona. *(Sen srebrny Salomei)*
Ja wiem, żeś ty pełny wiary. *(Sen srebrny Salomei)*

Przychodzi wreszcie wyznanie bardzo interesujące, gdy się zważy, że wypowiada je artystka:

Już nie o bladych widmach,
Lecz o szczęściu marzę. *(Maria Stuart,* 23.VI.)

Sprawy z dziedziny poetyckich wzlotów przechodzą w sfery konkretne. Ale i dla tych poziomych zdarzeń znajdzie się wyraz w słowach ulubionego poety.

Tymczasem chciał się ożenić bogato. *(Beniowski,* 11.VII.)
Pójdziesz za mąż. *(Sen srebrny Salomei,* 12.VII.)
Ja panna w modzie. *(Sen srebrny Salomei,* 12.VII.)

Mimo uczuć miłości i chęci połączenia się z ukochanym, w sercu nie brak wątpliwości:

.... wolność nad życie mi droga. *(Mindowe,* 13.VII.)
..... za cel brałem sławę. *(Król Duch,* 14.VII.)
..... trudno mi się obejść i bez sławy. *(Mindowe)*
..... któż ciebie obudzi?
Czy sława paląca czy miłość namiętna? *(Lambro)*

Ale miłość przezwycięża wszelkie refleksje:

Nieszczęśliwa a szczęściem spojona. *(Sen srebrny Salomei,* 22.VII.)
Oby nam życie było słodkim rajem. *(Balladyna,* 24.VII.)
Obaczysz, jak ja umiem
Kochać, cierpieć, konać. *(Mazepa,* 31.VII.)

Wreszcie wyznanie całkiem prozaicznie konkretne:

Po śnie wesela został płacz — pierścionek. *(Jan Bielecki,* 31.VII.)

Ciekawe, że jest to ostatni wiersz zapisany w lipcu. Dwa miesiące, sierpień i wrzesień, zostały w dzienniczku opuszczone. 12 września odbył się w Krakowie ślub Heleny Modrzejewskiej z Karolem Chłapowskim. Aż do końca tego miesiąca, oszołomiony powagą i siłą przeżyć, dzienniczek milczy. Pierwszy cytat po dłuższej przerwie z dnia 9 października, bardzo ujmujący trafnością w ocenie zasadniczej przemiany:

O złota prostoto!
Ty mi dasz szczęście niczym nieskłócone
Dni rozkoszami przeplatane z cnotą. *(Balladyna,* 9.X.)

Zrozumie go lepiej ten, kto czytał listy Modrzejewskiej pisane po ślubie do rodziny męża, listy pełne skruchy i poczucia winy, że w tak święte związki i w tak świetną rodzinę wchodzi z regionów sztuki, która zaprowadziła ją nieraz na błędne ścieżki.

Zaraz następnego dnia notuje:

Miłość moja jest na próbie. *(Książę Niezłomny)*

aby w parę dni później wyrazić wdzięczność, która ją przepełniała:

..... ty duszę omdlałą
Krzepisz nadzieją, ty podajesz ramię
Duszy nieszczęsnej. *(Balladyna)*

i notuje skrzętnie zapewnienie:

... ja mam serce czyste
A przysięgając nie złamię przysięgi. *(Balladyna, X)*

To poczucie, że zdobyła trwałe i serdeczne oparcie i że życie jej wchodzi na prostą i chwalebną drogę, pozwala jej przytoczyć pełne silnej wiary wiersze z *Pieśni konfederatów barskich,* i tym razem również zmienione i zastosowane do własnej osoby:

Więc choć się spęka świat i zadrży słońce,
Chociaż się chmury i morza nasrożą,
Chociaż na smokach wojska latające
(Mnie) nie zatrwożą. *(Ksiądz Marek,* 17.X.)

Pośród ostatnich cytatów dzienniczka spotykamy często wyznania miłości i nadziei, niekiedy zaprawne tak charakterystycznym dla Modrzejewskiej leciuchnym uśmiechem ironii, strofki świadczące o wierze w szczęście i o przekonaniu, że się ono zrealizuje:

Oczy twe były dla mnie gwiazdami zbawienia,
Hymnem anielskim twoje tłumione westchnienia,
Twoja dusza połową mej duszy weselszą. *(Mazepa,* X)
I wnet zrozumiał rycerz, że go czeka
Awantur nowych, dziwnych łańcuch złoty,
Zaczarowany zamek albo rzeka
Pełna rusałek! O domysły trafne!
Może w pokrzywy przemieniona Dafne? *(Beniowski,* X)
Wszystko się odmieniło,
Już jestem szczęśliwy! *(M. Stuart,* X)

W związku z tym szczęściem rozprzestrzenia się dusza szeroko, człowiek pragnie żyć i działać:

A na wielkiej piramidzie
Nie spisać słowo po słowie
Co jeszcze zamiarów w głowie
I projektów i zasadzek. *(Sen srebrny Salomei,* X)

Zamykają dzienniczek słowa świadczące o znanej nam już z pamiętników i innych wypowiedzi Modrzejewskiej wierze w przeznaczenie, któremu uważała za słuszne poddawać się z ufnością:

... ja nic nie mogę!
Co się ma stać, to się stanie. (*Sen srebrny Salomei*, X)
Przy mądrości cnota. (*Balladyna*, 31.X.)

Nazwany tak dowolnie i bez żadnego upoważnienia ze strony autorki „dzienniczek" Modrzejewskiej, bez względu na to, czy czytelnik zechce, czy nie przyznać słuszność przeprowadzonym powyżej wywodom, jest utworem bardzo oryginalnym.

Pewne dane zdają się przemawiać za tym, że cytaty dobierane były do wypadków życia, że znajdowała w nich Modrzejewska piękniejszy i bardziej właściwy wyraz dla swoich uczuć i myśli. Przypuszczalnie nie były przypadkowym zestawieniem pewnych, bez uzasadnienia błąkających się w umyśle ułamków wielkiej poezji.

Dowolna interpretacja tych wypowiedzi, swobodne wyrażenie przekonania, że spisywane one były w r. 1868, choć data roczna nigdzie nie została ujawniona, zarówno jak supozycja, że dotyczyły one historii miłości wielkiej artystki do Karola Chłapowskiego, mogą znaleźć potwierdzenie, możliwe jednak, że odmienne zestawienie wybranych przez Modrzejewską cytatów doprowadzi do innych wniosków albo obali wszystkie.

Niezniszczalny tylko i nie dający się w żaden sposób zaprzeczyć pozostanie fakt, że największa nasza aktorka była głęboką wielbicielką naszego największego poety, że słowa jego współgrały z uczuciami i wrażeniami, jakie przynosiło jej życie, że pulsowały w niej stale własnym a bliskim jej tętnem.

Świadczą też, że znała wszystkie niemal utwory Słowackiego, nie tylko te, które wystawia się na scenie, ale wiersze liryczne i poematy, że nawet w tych poezjach, które pochodzą z pierwszych lat twórczości Słowackiego i uznane są za mało jeszcze artystyczne, umiała wynaleźć wiele piękna.

A odkrycie to jest bardzo wzruszające i radosne.

Jadwiga Pini-Suchodolska

Andrzej Stawar

POWIEŚCI WSPÓŁCZESNE SIENKIEWICZA

RYWALIZACJA Z PRUSEM

Trylogia została ukończona w początkach 1888 roku. Ogromna praca (około 3 000 stron druku) przejściowo nadwerężyła siły pisarza i jego zdrowie. Kończył swój cykl w stanie depresji.

Trylogia ustabilizowała pozycję Sienkiewicza. Dochody jego znacznie wzrosły, co umożliwiło mu m.in. podróżowanie. Z dziennikarstwem właściwie zerwał — obowiązki redaktora *Słowa* pełnił raczej symbolicznie, wywiązując się dawaniem swych powieści do druku.

Ciężkie przeżycia osobiste odbiły się na sposępnieniu tonu w niektórych utworach, uwydatniając się szczególnie w *Bez dogmatu*.

Zwrot w kierunku powieści współczesnej po sukcesie *Trylogii* wywołał różnorodne komentarze. Mówiono, iż Sienkiewicz otrzymał od cenzury zakaz pisania na tematy historyczne. W istocie motyw ten odgrywał rolę drugorzędną; pisarz dawał sobie doskonale radę z cenzurą — z *Trylogii* nie wykreśliła ona podobno ani jednego wiersza; później, choć warunki cenzuralne w zasadzie nie uległy zmianie, Sienkiewicz wrócił do powieści historycznej.

Poważniejszą rolę odgrywała chyba kwestia płodozmianu pisarskiego — *Pan Wołodyjowski* wykazywał już osłabienie inwencji, nerwowość w traktowaniu wątków, powtarzanie oraz inne oznaki wyczerpania. Nie miało to jednak znaczenia decydującego.

Do powieści współczesnej skłaniały pisarza motywy bardziej zasadnicze, związane z całokształtem sytuacji w literaturze.

Wspomniałem już o sporze z pozytywistami. Słabą ich stroną było — co im Sienkiewicz wytykał — że nie mieli arcydzieł. Ale nie mając arcydzieł robili przecież literaturę, a w każdym razie dawali koncepcje literatury współczesnej, której *Trylogia* mimo sukcesu czytelniczego nie mogła zakwestionować.

Ten spór krajowy toczył się na tle międzynarodowym. Za granicą zwyciężały w powieści realizm, później naturalizm i psychologizm.

Trylogia kończyła cykl epiki i gawędy szlacheckiej XIX wieku. Stąd anachroniczność dzieła mimo wszelkich modernizacyjnych usiłowań autora. Szlachta przechowywała u siebie ojcowskie karabele, kontusze, przywdziewała je nawet od święta, ale i tu, rzecz jasna, nie mógł to być strój codzienny.

Wpływały na to i opinie tzw. lepszej publiczności, w której środowisku obra-

cał się też i sam Sienkiewicz. Prof. Krzyżanowski cytuje list pisarza, w którym ten z urazą wspomina o stosunku dobrej znajomej do jego utworów:

„Co do p. Mary, ta w gruncie rzeczy lekceważy mnie, bo nie jestem jako te Goncourty i inne francuskie kurty, dla których ma wyłączną sympatię. Z polskich autorów pewnie ceni najwyżej Dygasińskiego..."

Sienkiewicz w głębi duszy przyznawał rację swoim oponentom o tyle, że nie chciał w opinii współczesnych zostać literackim anachronizmem. To skłaniało go do rywalizacji z owymi kurtami. No i nie chodziło o Dygasińskiego.

Zauważamy często w biografiach i opracowaniach literackich, iż ujmuje się pisarza jako zjawisko wyodrębnione we współczesności, nawet izolowane. Rozpatruje się głównie wpływy literackie autorów dawniejszych, rozwijanie tradycyjnych motywów tematycznych, sposobów i chwytów artystycznych.

Ważniejsze bodaj zagadnienie stanowi wzajemne oddziaływanie na siebie autorów współczesnych. Nie można tych spraw sprowadzać do współdziałania, udziału w jednym prądzie umysłowym czy też rywalizacji, połączonej z zatargami osobistymi (np. konflikt Mickiewicz — Słowacki). Zdarzają się współzawodnictwa pozbawione znamion walki osobistej, efektownych sporów literackich, polemik, artykułów za i przeciw. Punkt ciężkości leży tu raczej w różnicach filozofii społecznej, w odmiennym pojmowaniu zadań pisarza i sposobów oddziaływania na społeczeństwo.

Tego rodzaju różnice i przeciwieństwa występowały w stosunku Sienkiewicza do znakomitego rówieśnika, Bolesława Prusa. Początki działalności obu pisarzy przedstawiają wiele podobieństw: praca kronikarzy chwili bieżącej w dziennikach, wspólne w zasadzie stanowisko wobec głównego prądu pozytywistycznego — współdziałanie jakby nieco z ubocza. Zresztą Prus występował silniej jako ideolog.

Sienkiewicz dał wyraz tym podobieństwom w felietonie, drukowanym przed wyjazdem do Ameryki.

Później Prus wystąpił z ostrą, acz nie pozbawioną kurtuazji krytyką *Ogniem i mieczem.*

W czasie drukowania *Pana Wołodyjowskiego* w r. 1887 zaczęła się ukazywać *Lalka* Prusa. Powieść wzbudziła wśród czytelników zaciekawienie, przypominające to, z jakim przyjmowano *Trylogię*, ale o z gruntu odmiennym charakterze. *Lalka* wywoływała również sprzeczne sądy u współczesnych, towarzyszą jej one po dzień dzisiejszy. Zajmowanie się nimi przekracza zakres niniejszej pracy. Warto wskazać tę cechę powieści Prusowskiej, która przesądziła o jej przełomowym charakterze. Niezależnie od tego, jak przyjmowano i oceniano dzieło, czytelników oraz krytykę uderzył zakres tematów i problemów *Lalki.* Sprawy społeczne i gospodarcze, bliższe i dalsze wydarzenia historyczne (rewolucja 1848 r., powstanie 1863 r.), starcie sprzecznych interesów społecznych, sytuacja przodującej jednostki w zacofanym społeczeństwie, typy ludzkie z najróżniejszych środowisk, mieszczaństwo, arystokracja, Żydzi, studenci, wyrobnicy; sprawy narodowościowe i wyznaniowe obok problemów seksualnych, obrazy bitewne i dzieje firmy kolonialno-galanteryjnej — można by długo wyliczać składniki różnorodne powieści.

Nie wszystko przyjmowano w jednakowy sposób, tak filozofia, jak sposoby artystycznego potraktowania materiału nasuwały różne zastrzeżenia — niemniej swoiste bogactwo treściowe *Lalki* stanowi bezsporny atut tej powieści.

Powstaje zagadnienie, skąd wynikła „nośność" powieści Prusa, którego też spotkały zarzuty złej budowy z punktu widzenia tradycyjnej estetyki.

Nasza historia literatury przedstawiała ogólnie biorąc obraz rozproszenia życia literackiego — słabość stolicy, przy względnie intensywnym rozwoju środowisk prowincjonalnych czy emigracyjnych.

Literaturę naszą z dawna znamionował regionalizm, nawet w przejawach skądinąd szczytowych. Większość naszych autorów staropolskich przedstawia typ piszącego szlachcica, osiadłego na prowincji, niechętnego sprawom stołecznym.

Warszawa wchodzi w rolę centrum życia kulturalnego i umysłowego dopiero w czasach Oświecenia. Tu jednak po paru dziesięcioleciach nastąpił kryzys związany z upadkiem państwa.

Ruch związany z pozytywizmem warszawskim nadał (raczej przywrócił) Warszawie znaczenie centrum umysłowego życia Polski.

Nie wynikało to z dobrych chęci czy talentów pozytywistów. Warszawa w drugiej połowie XIX wieku staje się wielkim ośrodkiem przemysłowym i handlowym z szybko rosnącą ludnością. Inne ośrodki życia kulturalnego, których warunki polityczne zdawały się bardziej sprzyjające, jak np. Kraków (istnienie polskich ciał naukowych, mniejsze skrępowanie życia narodowego), tych podstawowych atutów nie posiadały.

Podkreślano warszawskość *Lalki,* wzruszano się uczuciowo zabarwionym obrazem starej Warszawy lub wytykano mu błędy rzeczowe. Ale sprawa polegała nie tylko na skreśleniu obrazu miasta w pewnej fazie jego rozwoju.

Na warszawskość dzieła Prusa nie można patrzeć, jak to się niekiedy robi, z punktu widzenia opisu regionu. Przełomowe znaczenie *Lalki* wynikło stąd, że jest to powieść o metropolii. Cała mnogość, różnorodność zagadnień, na pierwszy rzut oka nieco chaotyczne ich nagromadzenie — podporządkowane zostało centralnemu założeniu. To nadało osobliwą nośność powieści i wbrew zarzutom konstrukcja jej wytrzymywała to obciążenie. Stąd centralny pogląd nie tylko na miasto samo, ale i sprawy krajowe.

Od *Lalki* właśnie rozpoczyna się swoista rywalizacja między Prusem i Sienkiewiczem. Owa rywalizacja, o której nieraz pisano, nie ujawniła się w postaci burzliwych sporów i polemik. Różnice między obu pisarzami, tak w pojmowaniu zadań literatury, jak w poglądach na społeczeństwo, występowały w sposób swoisty. Sienkiewicz stał się ulubieńcem sfer konserwatywnych z jednej strony, pisarzem tzw. szerokiej publiczności z drugiej. Prusa łączono częściej z szeroko pojmowanym obozem postępowym — przy niemałej popularności wśród czytelników cieszył się jednak szczególnym autorytetem w kołach intelektualistów, gdzie Sienkiewicza mniejszym na ogół otaczano uznaniem.

POGLĄDY SIENKIEWICZA NA LITERATURĘ

Olbrzymie powodzenie *Trylogii* nawiązywało do regionalnych, wspominkowych odmian literatury szlacheckiej. Sienkiewicz zdawał sobie sprawę, iż przy największym sukcesie powieści historycznej w wyniku ostatecznym sprowadzała ona pisarza na boczny tor zainteresowań. Główny kierunek rozwoju powieści musiał u nas przebiegać podobnie, jak we Francji, Anglii i Rosji — gdzie powieść wiązała się najściślej ze sprawami życia współczesnego, ludzi

współczesnych. Najlepiej pisane romanse rycerskie mogły zachwycać publiczność, ale mimo wszystko pozostawały zjawiskiem trochę anachronicznym. Prus, omawiając postacie *Ogniem i mieczem*, nazywał je „monstrami", przedstawiały one dla niego zlepy pewnych cech tradycyjnych typów, które w istocie nigdy nie chodziły po ziemi. Sam Sienkiewicz, bez wdawania się w formalną polemikę, występując w obronie powieści historycznej kładł nacisk na jej wartości poznawcze, na rolę dokumentacji — tym samym wchodził na grunt krytyki pozytywnej, której zarzuty powtarzały się w pewnych punktach aż nadto uporczywie. To dawało do myślenia.

Zresztą krytyka prawicowa chwaliła pisarza w sposób w niejednym dla niego kłopotliwy. Po wyrazach niesłychanego zachwytu oznajmienie, iż uważają go za epigona dawnych wartości, nie sprawiało nadzwyczajnej satysfakcji. Historyzujące marzycielstwo konserwy nieraz już wykazało swoją jałowość. Nawet obrona ideologii zachowawczej, u Sienkiewicza dość ostrożna, nie dawała się prowadzić bez zetknięcia z problemami współczesnymi.

Właśnie tam, gdzie *Trylogia* spotykała się z przyjęciem szczególnie entuzjastycznym, podkreślano jakby „rezerwatowy" charakter zjawiska.

Przeciwstawienie się temu, chęć udowodnienia, iż pisarz ma coś do powiedzenia o sprawach współczesnych ludzi, zjawisk — oto główny motyw zwrotu do powieści współczesnej.

Teoretycznym poglądom na powieść Sienkiewicz dał wyraz w *Listach o Zoli* i rozprawce *O naturalizmie w powieści*, gdzie z dużym temperamentem zwalczał koncepcje naturalizmu, znajdującego się wówczas w szczytowym punkcie rozwoju. Krytyka Sienkiewiczowska, nawiązując do argumentów umiarkowanego realizmu, zaczepiała najsłabszą stronę doktryny Zoli — naśladowanie metod nauk przyrodniczych i stąd wynikające złudzenia naukowości.

Autor *Trylogii*, występując przeciwko wysunięciu na pierwszy plan drobiazgowej analizy przejawów życiowych, pisze: „Analizowano w imię prawdy, która niby musi i ma prawo być wypowiedzianą, wszystko, lecz przeważnie zło, brudy, ludzką zgniliznę i ohydę". Atakuje naturalizm z punktu widzenia obrony moralności czytelnika, ściślej biorąc czytelniczki, w imię miarodajnego wówczas typu literatury, nie urażającej panny z dobrego domu.

Poszukiwaniu realnej prawdy za wszelką cenę Sienkiewicz przeciwstawia sposób oddania przez prawdopodobieństwo. Żąda, aby przedstawiając skutki czynów ludzkich oszczędzano nerwy czytającego. Zola daje nie tylko obrazy występku, ale wstrząsające jego konsekwencje. Sienkiewicz tu broni odbiorcy: „Zdanie czytelnika będzie następujące: ja nie zabiłem pana Raquin, za cóż ja cierpię? Życie dosyć nas męczy, nie męczcie nas jeszcze w książkach" (*O naturalizmie w powieści*).

Co prawda Sienkiewiczowi również wytykano lubowanie się w obrazach okrucieństw i szarpanie nerwów czytelnika — u mało którego pisarza znajdziemy tyle opisów męczarni, tortur i egzekucji, co u autora *Ogniem i mieczem*. Potępiał więc nie tyle przedstawianie okrucieństw, ile przedstawianie okrucieństw natury społecznej.

Wytykając naturalistom upodobanie w pospolitości materiału Sienkiewicz zapędzał się w polemice — atakując środki artystyczne Zoli za ich rzekomą wulgarność, uderza frazesem: „Trzeba się wysoko wspinać, by dostać barw od zorzy lub tęczy, a ślinę każdy ma w ustach i malować nią łatwiej".

Oczywiście to była demagogia — naturaliści w swej technice wykazywali znajomość wartości artystycznych barwy czy linii często większą niż ich przeciwnicy. „Malowanie śliną" jako argument nie trafiało w żadnym razie.

Tu doktryna artystyczna Sienkiewicza zdaje się zatrącać o kierunek zwany dziś eskapizmem, który rozpowszechniła praktyka zwłaszcza amerykańskich wytwórni kinowych — oddalanie odbiorcy od ostrych problemów życiowych, od kontaktu z rzeczywistością społeczną, zanurzanie się w świecie wartości łatwo dostępnych, umownych.

W życiu i tak mamy dość trosk i trudności, po co zwiększać niepokój i cierpienia.

Wystąpienia Sienkiewicza przeciwko naturalizmowi nie odniosły zamierzonego skutku — przeciwnie, w następnym okresie odbywa się przenikanie tego kierunku do naszej powieści, co widzimy u Zapolskiej, Żeromskiego, Reymonta i innych. Jeśli chodzi o powieści współczesne autora *Trylogii* — jego stanowisko teoretyczne, zaznaczone w sporach literackich, wyjaśnia niejedno.

W zasadzie jednak Sienkiewicz wyznawał poglądy w stylu umiarkowanego pozytywizmu. Znamienna tu jest recenzja wydania *Genezis z ducha* Słowackiego. Sienkiewicz uwielbiał tego poetę, ale *Genezis* określa jako rzecz czczą w swym mistycyzmie i wypowiada nawet zdziwienie, że takie rzeczy się wydaje. Norwida Sienkiewicz lekceważył i wyszydzał. Później dał wyraz negatywnemu nastawieniu do modernizmu.

W *Bez dogmatu* i *Rodzinie Połanieckich,* mimo iż nie stanowią one cyklu w ściślejszym znaczeniu, występuje powiązanie materiału, są i postacie wspólne, co prawda epizodyczne. Wśród współczesnych powieści te wzbudzały zainteresowanie nie pozbawione elementów doraźnych, nawet plotkarskich, zwłaszcza jeśli idzie o postacie bohaterów, szczegóły życiowe, sytuacje. Dzisiaj te sprawy interesują mniej.

W późniejszej epoce kredyt obu powieści spadł mocno, nawet w kołach przypisujących im niegdyś znaczenie programowe.

Mimo tych zmian w sądach, zachowały one znaczenie jako dzieła sztuki pisarskiej i jako dokumenty epoki. Skłonność Sienkiewicza do typizowania zjawisk i postaci pociągała za sobą ujemne skutki w obrazie psychologii bohaterów, prowadziła do schematycznego traktowania materiału, ale jednocześnie wzmacniała dokumentarność tych powieści, utrwalających w sposób swoisty wiele rysów obyczajowych epoki.

BOHATEROWIE I AUTORZY

Dla Płoszowskiego szukano pierwowzoru wśród znajomych i przyjaciół Sienkiewicza. Znamienne, iż asumpt do tego dawał sam Sienkiewicz w jednym z listów.

Wymieniano tych rzekomych pierwowzorów kilka, ale poszukiwania tego rodzaju wydają się bezpodstawne.

Erenburg przypomniał kiedyś słowa Flauberta, który, zapytany, skąd wziął model pani Bovary i jej dzieje, powiedział: „Pani Bovary to ja".

To nie był tylko paradoks. Oczywiście chodziło tu nie o zewnętrzne dzieje, o przypadki życiowe Emmy Bovary, które Flaubertowi zdarzyć się nie mogły. Ale tego rodzaju wypadki i przypadłości życiowe nie były czymś rzadkim

(wyliczano tych pierwowzorów kilkanaście), można je było zaczerpnąć i z kronik gazetowych. Chodziło o co innego, o dzieje marzycielstwa. Tu były wspólne rysy bohaterki i autora.

Zatrącamy tu o sprawę bardzo zasadniczą — problem bohatera w tradycyjnej powieści.

Niektórzy teoretycy naszych czasów wzięli pod obstrzał „wszechwiedzę" autorów dziewiętnastowiecznych, pewność, z jaką opisują pobudki, motywy ukryte postępowania swoich bohaterów. Uważa się to za rys narracyjnego konwencjonalizmu sprzyjający fantazjowaniu. Rzeczywista szczerość w literaturze może się jakoby opierać tylko na relacjach osobistych.

Z drugiej strony dla niektórych współczesnych beletrystów, zwłaszcza szkolonych na reportażu, psychologia przeżyć stanowi przedmiot ni to pragnień, ni to nawet zazdrości.

Pamiętam, jak w swoim czasie na zebraniu sekcji prozy ZLP młody autor domagał się, aby mu wskazano metodę tworzenia bohaterów fikcyjnych. Zapytywał: „Jak Balzak mógł stworzyć postać siedemdziesięcioletniego lichwiarza Gobsecka, skoro wiemy, iż Balzak umarł niewiele przekroczywszy pięćdziesiątkę, a lichwiarzem nigdy nie był. Skądże więc zaczerpnął wiedzę o przeżyciach owego Gobsecka?".

Autorów dziewiętnastowiecznych pomawia się z tego tytułu o dowolność, czcze fantazjowanie, a nawet swego rodzaju bluff pisarski.

Oczywiście trzeba tu przyjąć działanie konwencji literackiej, która pozwalała na dowolne fantazjowanie. Ale mimo wszystko wiedza tych autorów o postaciach nie była fikcyjna. Jeżeli weźmiemy bohaterów Dickensa i Zoli, Dostojewskiego i Tołstoja, to zauważymy różnice wynikające z osobistego zaangażowania własnego materiału psychicznego autora.

Można rzec, iż bohater tworzył się drogą pączkowania, rozwijania hipotetycznego możliwości drzemiących w charakterze i psychice autora. Oczywiście chodziło tu o postacie czołowe — drugorzędne robione bywały na podstawie zewnętrznych obserwacji.

Realizm dziewiętnastowieczny przedstawiał w gruncie rzeczy nie tyle rzeczywistość, ile hipotezę rzeczywistości motywowaną przyczynowo — o czym się dziś zapomina.

Nie była to tylko kwestia imaginacji. Trudno wyobrazić sobie, aby Tołstoj mógł przedstawić takie figury, jak Raskolnikow, Swidrigajłow, Wierchowienskij, Człowiek z lochu. Z drugiej strony Dostojewski nie mógłby dać Niechludowa albo Bołkońskiego.

Istniały tu po prostu intymne pokrewieństwa z bohaterem. Tak samo Sienkiewicz nie mógłby kreować Wokulskiego, a Prus np. Płoszowskiego.

To właśnie pączkowanie, rozwijanie możliwości własnego charakteru w cudzej otoczce, na tle fikcyjnych wydarzeń stanowiło istotną właściwość klasycznych przedstawicieli szkoły realistycznej.

Autor kreował postacie drogą swego rodzaju hipotezy twórczej — z zarodkowych możliwości własnej psychiki poprzez złożone przeszczepienia na materiał zaobserwowany bądź zmyślony, ale tkwiący w logice wydarzeń.

Z tego punktu widzenia należy rozpatrywać typy bohaterów powieściowych, które wyłaniają się u poszczególnych autorów. Wtedy stosunek pierwiastka rzeczywistości, czystego zmyślenia oraz hipotezy twórczej, służącej do ogarnię-

cia, uporządkowania materiału, w każdym wypadku uwydatni się we właściwy, choć za każdym razem odmienny sposób.

Poczynając od *Bez dogmatu* pojawiają się u Sienkiewicza zwykle dwa typy. Jeden z nich to przesycony życiem esteta o intelektualnym zacięciu, ze słabymi impulsami życiowymi i skłonnością do hedonistycznego pesymizmu. Takim byłby Płoszowski z *Bez dogmatu*, Bukacki z *Rodziny Połanieckich*, Petroniusz z *Quo vadis*, Groński z *Wirów*.

W kontraście z nim pozostaje typ przedsiębiorczy, praktyczny, o pozytywnym, czasem brutalnym stosunku do życia. W *Bez dogmatu* taki jest Śniatyński, później Połaniecki, Winicjusz, Krzycki.

W ogólniejszym sensie Sienkiewicz mógłby powiedzieć: „Płoszowski to ja", z większym uzasadnieniem niż Flaubert o swej bohaterce. Oczywiście z tą poprawką, że Sienkiewicz miał we własnej psychice te pierwiastki i tamte, choć w proporcjach nierównych.

Bez dogmatu wydaje się najbardziej osobistą książką Sienkiewicza nie dlatego, że powieść pisana jest w pierwszej osobie, i nie dlatego, by autor utożsamiał się z przeżyciami bohatera. W Płoszowskim Sienkiewicz raczej wyobcowuje niektóre własne treści duchowe, kładzie je w na pół ujemny nawias czy cudzysłów przy takim właśnie hipotetycznym potraktowaniu, jak to wyżej omówiłem.

W dzienniku pisanym na cudzy rachunek autor mógł sobie pozwolić na większą szczerość w wypowiadaniu poglądów, pod którymi nie zawsze mógłby się podpisać jako człowiek prywatny czy jako ideolog. W niektórych partiach występuje wprost element osobisto-liryczny.

Jako przykład intymnego współżycia z bohaterem, *Bez dogmatu* jest utworem bardzo interesującym. Sienkiewicz już w tamtych czasach zastanawiał się nad przesileniem formy powieściowej, na co wskazuje początek dziennika i cytowane zdanie Śniatyńskiego, pozytywnego rezonera, czasem *porte parole* autora.

TEMATYKA

Gdy praca nad *Trylogią* dobiegała końca, Sienkiewicz zmęczony i chory pisał:

„Nawiasem powiem, że tak bym chciał skończyć cyklus i wziąć się do powieści nowożytnej, że nie wiem, czy pragnę więcej zdrowia, czy też końca. Do pracy zupełnie przedmiotowej trzeba być — moim zdaniem — zupełnie szczęśliwym, czuć skrzydła i mieć absolutną swobodę myśli. Wówczas cię przedmiot napełnia, przejmuje, oddajesz mu się całkowicie i wzbijasz się, jak chcesz. Ale gdy coś gryzie albo dolega, to trzeba brać świat współczesny, bo pisząc o takich ludziach, jakimi sami jesteśmy, łatwiej wypluć coś z tego, co się w głowie i w sercu zapieka, i wówczas robota jest mniej przymusowa, a szczersza."

Ta potrzeba „wyplucia tego, co się w głowie i w sercu zapiekło", wyraziła się w pomieszaniu różnych a nie zawsze uzgodnionych wątków *Bez dogmatu*.

Z grubsza rozróżnić można trzy szeregi wątków tematycznych:

a) Tematy społeczne, kulturalne, gdzie bohater przy zachowaniu dystansu powieściowego bywa wprost tubą autora. Uderza to przy zestawieniu nie-

których poglądów wygłaszanych przez Płoszowskiego z felietonami wcześniejszymi Sienkiewicza.

b) Wątek romansowy związany z fabułą powieści w ściślejszym sensie.

c) Materiał liryczno-biograficzny, który znowu zdaje się wynikać z przeżyć własnych autora.

Określając stosunek autora do dzieła z dawien dawna operowano porównaniami z dziedziny porodu i macierzyństwa. Mówiono o pępowinie łączącej autora z dziełem.

Na ogół uważano to ścisłe powiązanie za mankament dzieła. Tak pisał o tym Irzykowski. Uważa on, że powieść wymaga obiektywizacji materiału, a podsuwanie bezpośrednich impulsów autorskich, sugestii czy wynurzeń lirycznych psuje obiektywny charakter utworu (co krytyka wytykała Żeromskiemu).

Bezpośrednie wynurzenia autorskie, rozpowszechnione np. w naszej gawędzie, stanowiły właściwość raczej wczesnej fazy rozwojowej powieści. W czasach Sienkiewicza uważano je za dowód przestarzałości technicznej.

Ale sprawa nie jest taka prosta, jak to widać u naszego autora, który na ogół tendencji przesadnie lirycznych nie zdradzał.

TYPOLOGIA SPOŁECZNA

Nie chodzi tu o wyznania natury tylko osobistej. Szczególnie złożony charakter mają te wypowiedzi Sienkiewicza, w których nawiązuje on do polemik współczesnych. Często autor ubija dwa zające jednym strzałem, prowadzi polemikę na dwie strony. Pozytywistom wykazuje ich bankructwo (podobnie jak w cytowanych już felietonach), z drugiej strony odgradza się raz jeszcze od apologii szlachetczyzny, od obrony wielkich posiadłości, o co go pomawiano. Weźmy taką np. wypowiedź z dziennika Płoszowskiego:

„O arystokracji myślę, iż jeśli istotnie rację jej bytu stanowią zasługi historyczne przodków, to większość tych zasług jest u nas tego rodzaju, że spadkobiercy ich powinni włożyć włosiennice i posypać sobie głowy popiołem. Zresztą naprawdę to te obozy same w siebie nie wierzą, z wyjątkiem może kilku indywiduów nader głupich. Inni udają szczerość w celach osobistych, że zaś ja nigdy nic nie udaję, więc udział w podobnej walce to robota nie dla mnie" (230).

To jest powtórzenie cytowanych już tez artykułu o książce Chmielowskiego. Występuje tu swoista dialektyka stosunku do wielkich posiadaczy ziemskich, o czym już wyżej miałem okazję wspomnieć. Stosunki te były — używając wyrażenia Tuwima — antywzajemne. To cechowało w ogóle małego szlachcica tego środowiska, z którego Sienkiewicz pochodził.

Z jednej strony poczuwał się do pewnej solidarności z klasą panów, którzy byli kwiatem stanu szlacheckiego, stwarzali jego blask. Z drugiej strony działały historycznie ukształtowane antagonizmy oraz idące za nimi anse i urazy, wynikające z różnicy pozycji towarzyskiej, no i ze wspomnianych już spraw ustalania odpowiedzialności historycznej za upadek państwa.

W związku z tym interesująco przedstawiona została aktualna wówczas sprawa bankructwa szlachty. Znamienne są uwagi o pozytywnym znaczeniu bankructwa. Śniatyński wręcz powiada do Płoszowskiego:

„Z takich jak ty już nic nie będzie, ale z twoich dzieci mogą być ludzie;

musisz tylko, a raczej musicie wszyscy pierwej pobankrutować, bo inaczej i wnuki wasze nie wezmą się do żadnej roboty".

Twierdzenie o pozytywnym znaczeniu bankructw szlacheckich powtarza młody doktor Chwastowski mówiąc o sytuacji własnej oraz braci:

„Najlepiej spomiędzy nas idzie piwowarowi — mówił młody doktor — ale wszyscy pracujemy tęgo i być może, że się czegoś dorobimy. Szczęście, że ojciec stracił majątek: inaczej bylibyśmy *glebae adscripti*, siedzielibyśmy każdy na swojej wiosce i w końcu jeszcze byśmy pobankrutowali, tak jak ojciec" (176).

Nawiązując do tej opinii bohater snuje koncepcje powstawania nowej warstwy ze zmieszczaniałych potomków szlacheckich:

„Być może, że tego rodzaju warstwa tworzy się dopiero po większych miastach i że zasilają ją codziennie synowie pobankrutowanej szlachty, którzy z konieczności przyswajają sobie mieszczańską tradycję pracy, a przynoszą do niej tęgie muskuły i nerwy... ja także, gdybym nie miał majątku, musiałbym sobie jakoś dawać rady i może wyrobiłbym w sobie tę energię postanowień, której mi tak brakło w życiu."

Refleksje, które można by zwrócić ku osobie autora.

Sienkiewicz chyba zastanawiał się, jakie byłyby jego koleje, gdyby urodził się w środowisku bogatej szlachty, i jak rozwinęłyby się w nim jego cechy osobiste. Właściwa mu skłonność do swego rodzaju estetyzującej apatii byłaby niezawodnie wzmocniona. Arystokratyczna niechęć do mieszania się w życie tłumu skłoniłaby go do wytworzenia w sobie własnego życia fikcji. Estetyzm i związane z tym aspiracje wyładowałyby się w kolekcjonerstwie, zbieraniu rzeczy pięknych i rzadkich.

Nie byłoby mowy o udziale w życiu literackim, mieszaniu się w kłótnie, polemiki, nie zawsze, jak wiemy, przebiegające w sposób wytworny.

Jego talent poszedłby w kierunku towarzyskim, w kołach znajomych słynąłby jako znakomity causeur i narrator. Dobroczynne damy z towarzystwa wymogłyby może napisanie paru noweletek dla dobroczynnych jednodniówek. Pozostawiłby może interesujące pamiętniki, będące zbiorem anegdot i plotek zacieśnionych do środowiska międzynarodowej society.

Bankructwo rodziny, groźba deklasacji skłaniały do innego pokierowania życiem. Ambicja pobudzała do szukania praktycznych rozwiązań. Rozgoryczenie wzmagało ową zawziętość przeciwko życiu, o której wspomina Płoszowski. Wśród sporów i przeciwności charakter tężał, pojawiło się dążenie już nie tylko do odbudowy, ale do prześcignięcia tego, co mieli ojcowie, motyw, który wraca w powieści nieraz.

To, co mówi Chwastowski o pozytywnym znaczeniu faktu, że ojciec stracił majątek, mógł przecie rzec o sobie i sam Sienkiewicz. Autor *Bez dogmatu* wyrobił w sobie te właściwości, co Śniatyński, Chwastowski i Połaniecki, którzy wyszedłszy ze środowiska splajtowanej, wysadzonej z siodła szlachty zajmowali na nowo przodujące pozycje społeczne już nie z łaski ojców, ale własnym wysiłkiem.

Z tego punktu widzenia inaczej spojrzymy na pierwiastek osobisty w *Bez dogmatu*, który, rzecz znamienna dla autora, łączy się ściśle z koncepcją społeczną.

Wywody Płoszowskiego akcentują ogromny dystans kulturalny między warstwami społecznymi ówczesnej Polski, arystokrację przyrównuje on do kosztownych, ale kruchych wyrobów z porcelany sewrskiej:

„Wyroby sewrskie i surowa glina — nic wpośrodku. Jedno *très fragile* — drugie Owidiuszowa *rudis indigestaque moles.* Oczywiście, że wyroby sewrskie prędzej czy później się potłuką, a z gliny przyszłość ulepi, co jej się podoba."

Refleksja raczej trzeźwa i świadcząca o braku szlacheckich uprzedzeń.

W ogóle spadek popozytywistyczny ujęty został nader szeroko, chyba na wyrost w stosunku do zasobów myśli wyrafinowanego, estetyzującego próżniaka:

„Oto uważamy się za wykwit cywilizacji, za ostatni szczebel, a straciliśmy wiarę w siebie. Tylko najgłupsi spomiędzy nas wierzą jeszcze w rację naszego bytu. W życiu szukamy instynktownie świątecznych stron, rozkoszy i szczęścia, a nie wierzymy także i w szczęście. Pesymizm nasz jest wprawdzie lekki i nikły, jak dym naszych hawańskich cygar, niemniej jednak przesłania nam on dalsze widnokręgi. W tych przesłonach, w tym dymie, tworzymy świat oddzielny, oderwany od ogromu wszechżycia, zamknięty w sobie — trochę czczy i senny.

I gdyby tylko chodziło o tak zwaną arystokrację rodu lub pieniędzy, zjawisko nie byłoby zbyt ważne. Ale do tego oderwanego świata należą mniej lub więcej wszyscy ludzie posiadający wyższą kulturę, należy poniekąd nauka, literatura i sztuka. Coś się stało takiego, że to wszystko nie tkwi w samej miazdze życia, ale się z niego wydziera, odrywa i tworzy osobne koła, a wskutek tego i samo w sobie więdnie i nie wpływa na złagodzenie zwierzęcości tych milionów ludzkich, które się kłębią pod nami."

Ta lekko rzucona refleksja stanowi bodaj niespodzianą zapowiedź problemów, z którymi borykał się później Brzozowski.

W ogóle w *Bez dogmatu* jest sporo zapowiedzi Młodej Polski, co tłumaczy sukces tego utworu w środowiskach późniejszych dekadentów.

Materiał przerasta tezę powieści, a tendencja zasadnicza nie całkiem pokrywa się z materiałem. Zagadnienie, czy bogaty neurastenik, który nie wie, co począć z własnym czasem i własną osobą, lepiej by wyszedł życiowo na posiadaniu dogmatycznej wiary, nie wydaje się istotne. Życie duchowe Płoszowskiego przyjmujemy na kredyt autora — niezbyt bogate ono w gruncie rzeczy ani bardzo złożone. Psychologizm raczej zewnętrzny, drobiazgowość w analizowaniu przeżyć, „rozszczepianie włoska na czworo", nie odpowiada rozległości przeżyć i doświadczeń bohatera. Ważniejsze są tu w gruncie problemy kulturalno-społeczne, dysonanse kulturalne epoki, które dziś odeszły w odległą przeszłość (choć ich skutki w niejednym ciążą i dziś). Rozpatrując własną jałowość duchową bohater *Bez dogmatu* zasłania się pojęciem *improductivité slave* (słowiańskiej improduktywności), modnym w swoim czasie w publicystyce zagranicznej.

W XVIII, a częściowo w XIX wieku kultura warstw uprzywilejowanych arystokracji i szlachty zarówno u nas, jak i w Rosji nosiła charakter importowany, opierała się na francuszczyźnie. Podobnie rzeczy się miały w zacofanych krajach niesłowiańskich, jak Węgry, Rumunia. Polska i Rosja dostar-

czały pewnej ilości emigrantów i podróżników, którzy wzbudzali duże zainteresowanie na Zachodzie. Kraje słowiańskie coraz częściej odwiedzali zagraniczni pisarze i uczeni wchodzący w kontakt z miejscowymi przedstawicielami warstw wykształconych.

Obserwatorów zagranicznych uderzała dysproporcja między stopniem konsumpcyjności kulturalnej a wytwórczością. Spotykali znaczną ilość czytelników zagranicznych nowości, obeznanych z najnowszymi kierunkami w sztuce i nauce, ludzi przejawiających wyrobiony gust, niekiedy olśniewające zdolności. Uderzało ich to, że ludzie owi przy swych talentach, guście, umiejętności wygłaszania efektownych sądów przejawiali dziwną jałowość w dziedzinie samodzielnych idei. Zręcznie interpretując i powtarzając osiągali sukcesy w układaniu drugorzędnych wariantów przy jałowości w istotnej twórczości kulturalnej.

Koncepcje rasowe były w owym czasie dość znacznie rozpowszechnione w dziedzinie teorii kultury (w dużej mierze wpływ Taine'a). Oświetlając kwestie uzdolnień poszczególnych ras w oparciu o powierzchowne obserwacje, niektórzy publicyści i socjologowie Zachodu puścili w obieg ów termin „słowiańskiej improduktywności".

Osłaniając się nią Płoszowski przyswaja sobie miano geniusza bez teki, bądź co bądź pochlebiające ambicji człowieka o błyszczących pozorach wyrobienia i zdolności.

Dzisiaj wiemy, że owa koncepcja (którą w naszych czasach próbował odnowić hitleryzm dla celów propagandy wojennej) wynikała z fałszywej perspektywy. Kultura krajów zachodnio-europejskich rodziła się w miastach. Tworzyły ją elementy plebejsko-mieszczańskie — arystokracja tamtejsza stanowiła również element raczej konsumpcyjny. W miarę rozwoju krajów młodych cywilizacyjnie korzystały z niej w pierwszym rzędzie żywioły, które miały możliwości sprowadzania sobie guwernerów zagranicznych oraz środki na konsumpcję gotowych wytworów. Przy tym arystokracja i szlachta — dążąc do utrzymania prymatu kulturalnego — tłumiły istotną twórczość narodową swych krajów jako dzieło plebejskie, podejrzane pod względem społecznym. Nieufnie, z oporem odnoszono się do sprawy oświaty szerokich mas, udostępnienia szkoły itp.

Środowisko arystokratyczne zdobywało się zresztą na ludzi zdolnych do głębszego przeżycia procesów i zagadnień sztuki. Ojciec Płoszowskiego w *Bez dogmatu* przedstawiony został jako tego rodzaju typ: wykształcony, mający pewne zainteresowania teoretyczne w dziedzinie filozofii i sztuki, przy tym kosmopolita do szpiku kości. Uważa się za obywatela Rzymu, tam sprowadzono zwłoki młodo zmarłej żony. Swoje zbiory artystyczne, gromadzone przez całe życie, zamierza w testamencie zapisać muzeum rzymskiemu, bo w kraju — jego zdaniem — i tak nikt się na tym nie pozna, a rodowe nazwisko ofiarodawcy figurujące na tablicy okryje się blaskiem wśród obcych.

Arystokratyczny kosmopolityzm, który widzimy u obu Płoszowskich, stanowił czynnik wyjaławiający o trwałym znaczeniu. Kultura środowiska, ogólnie biorąc, miała charakter towarzysko-salonowy, cechowała ją nonszalancka powierzchowność. Francuszczyzna czy angielszczyzna nabyta od guwernerów, poprawiona w zagranicznych uczelniach, nie zawsze dawała istotne wżycie się w myśl obcą. Na życie umysłowe własnego kraju ludzie ci patrzyli z lekcewa-

żeniem, wpojonym przez zagranicę, choć swoich guwernerów też niezbyt poważali. Teoria *improductivité slave* dogadzała w gruncie rzeczy ambicji rozleniwionej duchowo konsumentów, zachowujących przekonanie o jakiejś osobistej genialności, której nie pozwalają im ujawnić tajemnicze właściwości rasy.

W dzienniku Płoszowskiego znajdziemy pogłosy rozmyślań Sienkiewicza z felietonów doby wcześniejszej. Wzmacnia to bodaj akcenty prawdy wewnętrznej. W niejednym trafna charakterystyka pozycji intelektualnej Płoszowskiego osłabia zasadnicze tezy *Bez dogmatu*.

Powieść miała się rozprawić z bezbożnictwem filozoficznym i z przesadnym wyrafinowaniem intelektualnym, doprowadzającym do schorzeń woli, do zaniku pierwiastka życiowego. Ale trudno brać na serio oskarżenia Płoszowskiego, jakoby nauka zatruła mu duszę. Ten wygodny próżniak i dyletant z nauką niewiele ma wspólnego. Współczesna krytyka wskazywała, że owe pretensje stanowią właściwe pogłosy antyintelektualnych wystąpień romantyzmu. Rezonowania Płoszowskiego gołosłownie kompromitują kierunki filozoficzne, mające wpływ na ówczesną inteligencję. Jego osobisty los nie mógł obciążać filozofii ani nauki, bo nie one nauczyły go przemydlkować życie, jak to widzimy w powieści, ale warunki próżniaczej egzystencji, bez potrzeby wysiłku i pracy serio.

Na tym tle występuje stosunek do religii sentymentalno-estetyzujący, ale z rezerwami, chyba również nie będący prywatną właściwością Płoszowskiego. „Jeśli zaś chodzi o to, bym swoją zewnętrzną religijność usprawiedliwił mniej szlachetnymi, a bardziej praktycznymi powodami — ach, mam ich mnóstwo. Oto, przywykłem od dzieciństwa; spełnianie pewnych przepisów stało się we mnie nałogiem; oto, jak Henryk IV mówił, że Paryż wart jest mszy, tak ja mówię sobie: spokój bliskich wart jest mszy; ludzie mojej sfery spełniają w ogóle obowiązki religijne, a moje sumienie czułoby się obowiązane do protestu tylko w takim razie, gdybym mógł sobie powiedzieć coś bardziej stanowczego niż: nie wiem. Oto na koniec chodzę do kościoła, bom jest sceptyk podniesiony do kwadratu, to się znaczy, że jestem sceptykiem nawet względem własnego sceptycyzmu."

Znajdując się na rozdrożu życiowym daje mszę na intencję własną i ukochanej.

Myślenie traktuje nie jako czynnik zdobywania wiedzy o świecie, ustalania poglądu na świat — ale jako element komplikujący, przeszkadzający żyć w układzie tradycyjnym.

DWIE BIOGRAFIE TYPU

Rzecz znana, iż ważne postacie literatury klasycznej mają dwie biografie. Jedna z nich, nadana im z woli autora, obejmuje bliższe szczegóły życia, rodziny, środowiska itp. Ale poza tym istnieje biografia typu literackiego, wykraczająca poza granice literatur narodowych.

Weźmy np. Zagłobę, którego wywodzono w myśl modnej wpływologii od Szekspirowskiego Falstaffa. Ale Falstaff jest też rozwinięciem kreacji żołnierza samochwała czasów antycznych. Można rzec, iż biografia typu Zagłoby liczy sobie parę tysięcy lat — jest zatem starsza od literatury polskiej.

Coś podobnego mamy z Płoszowskim jako ostatnim przedstawicielem starego, wielokrotnie opracowywanego wątku.

Płoszowski nawiązuje do typu o bogatej genealogii literackiej, jest kontynuacją wariantu Don Juana, szlachcica libertyna, którego celem życia stało się uwodzicielstwo.

Opracowanie literackiego typu Don Juana łączyło się z kryzysem ustroju feudalnego w jego późnej fazie. Pisał o tym Stendhal w szkicu o Franciszku Cencim. Państwo policyjne ograniczało dawną szlachtę i arystokrację feudalną w jej funkcjach i uprawnieniach politycznych, ale pozostawiało władzę patrymonialną klasie panów, właścicieli niewolników pańszczyźnianych.

Wyjście poza sferę obowiązków feudalnych łączyło się z wyjściem poza tradycyjne wierzenia w specyficznym pańskim libertynizmie.

Erotomania uwodzicielska stanowi objaw towarzyszący próżniaczej egzystencji, opartej na przywileju. Gdy siły fizyczne i duchowe obrócone zostają na użycie, szybko następujący przesyt wytwarza morderczą nudę, doprowadzającą do ekscesów, a czasem i zbrodni. Taki był Don Juan Moliera.

Typ literackiego libertyna reprezentowali u nas w XVIII w. Trembecki i Węgierski.

Słabszą odmianę Don Juana na terenie już zmieszczaniałego społeczeństwa reprezentuje Richardsonowski Lowelace i jego liczna progenitura.

Pierwotną ostrość odzyskał typ ten w rosyjskiej literaturze XIX w. Znowu podobne było podłoże. Szlachta rosyjska pod koniec XVIII w., uwolniona od przymusu służby państwowej, wytworzyła typ próżniaczego pana. Względnie niewinny okazał się Puszkinowski Oniegin. Zbliża się do demonizmu Don Juana zachodniego Pieczorin Lermontowa, z jego poszukiwaniem silnych wrażeń, choćby za cenę wykroczenia poza prawo. Stąd już krok do Swidrigajłowa i Stawrogina Dostojewskiego, pozbawionych mgiełki estetyzacji, która towarzyszyła Lermontowowskiemu bohaterowi, i łagodzących rysów wizerunku dziecięcia wieku.

Już współcześni zauważyli pokrewieństwo Płoszowskiego z Eugeniuszem Onieginem. Powtórzony został typ romansu o dwóch fazach. Bohater spotyka dziewczynę, wobec której pozostaje obojętny; Oniegin odrzuciwszy oświadczyny Tatiany, młodej panny, zakochuje się w Tatianie, mężatce błyszczącej w wielkim świecie. Jego miłość to mieszanina zazdrosnej ekscytacji i snobizmu.

Poprzednika Płoszowskiego widziano też w Pieczorinie z *Bohatera naszych czasów*. Znowu typ bogatego pana o sporej kulturze, rozproszeniu zainteresowań życiowych przy silnym darze refleksyjnym, zdolności analizy zatruwającej życie, ale i sporej przewrotności.*

W Płoszowskim dostrzec można kontynuację starego typu, mającego liczne opracowania. Nie była to kontynuacja prosta, ale swoiste skrzyżowanie. Jak przy Zagłobie mieliśmy skrzyżowanie wątku Falstaffa z Sancho Pansą, tu — na pozór z innej parafii — zjawia się wątek Werthera. Te liryczne partie, traktowane z dużym napięciem, wyróżniają się w toku narracji w sposób dość wydatny, zwłaszcza w drugiej części utworu.

Powieść — rzecz spotykana u Sienkiewicza — dzieli się na dwie partie o nie-

* Główny w naszej literaturze przedstawiciel wczesnego psychologizmu, Ludwik Sztyrcer, ma wyraźne koneksje z Lermontowem.

równym napięciu. Tak było w *Potopie* i w *Panu Wołodyjowskim* (na co sam autor wskazywał), podobnie jest w *Bez dogmatu*.

Wprowadza to do utworu bardzo interesujące kontrasty. Jak wspomniałem, obie części różnią się tonacją — w pierwszej występuje wątek libertyńsko-donżuański, w części drugiej uzyskują przewagę motywy sentymentalno-wertherowskie. Rzecz kończy się samobójstwem bohatera.

Powiązania te przeprowadzone zostały w sposób niekoniecznie konsekwentny i przekonywający. Oczywiście nie są to przypadkowe niekonsekwencje. Wystąpią one przy porównaniu motywów miłosnych *Bez dogmatu* i *Lalki* Prusa. Okaże się wówczas, jak powieść nasza czasów nowszych borykała się z konwenansami poromantycznymi, co wydaje się spóźnione w porównaniu ze współczesną tematyką powieści europejskiej.

Miłosny dziennik Płoszowskiego zatrąca więc o mnóstwo spraw tak z ówczesnej obyczajowości, jak i sposobów jej ujęcia w konwencjach literackich.

Sienkiewicz poświęcił sporo uwagi charakterystyce społecznej typu. Erotomania Płoszowskiego wynika nie tylko z inklinacji osobistych, ale i z sytuacji społecznej bohatera. Autorzy obserwujący życie społeczne w Polsce po rozbiorach uchwycili te sprawy wcześniej. Już w powieści Fryderyka Skarbka *Pamiętniki Seglasa*, opisującej stosunki i ludzi wyższych sfer szlacheckich za czasów pruskich, znajdziemy taką charakterystykę:

„Im potrzeba koniecznie zewnętrznego życia, okazywania się światu, błyszczenia czym bądź między ludźmi, zwracania oczu na siebie. Czego nie mają w politycznym życiu, tego szukają w zewnętrznych stosunkach towarzyskiego życia, pozbawieni znaczenia, urzędów, dostojeństw — ubiegają się o znaczenie w tym małym świecie, który wielkim zowią. Nie mogąc położyć zasług w kraju ani zyskać wziętości wśród współobywateli, chcą położyć zasługi i zyskać wziętość u kobiet. Za tym wszystkim idzie, że nie mając już potrzeby kształcenia się na użytecznych sług towarzystwa *, kształcą się dziś na panów w towarzystwie: nie mając w widoku bluszczów zasługi obywatelskiej, ubiegają się przynajmniej o wianki z rąk niewiast i nie mogąc być bohaterami na polu bitew, chcą być nimi w spokojnych szrankach, w zapasach o względy niewieście."

Ta burzliwa, niespokojna za czasów Rzeczypospolitej warstwa panów i półpanków, zabezpieczona materialnie, ale odsunięta od życia publicznego przez zaborcę, wyżywa się w życiu towarzyskim i erotycznym. Podobnie przedstawia się sytuacja takiego Płoszowskiego. W ówczesnych warunkach Kongresówki szlachta była odsunięta od czynnego życia, kariera na służbie rządowej wymagała już czegoś w rodzaju renegactwa; gospodarka go nie zajmowała, zresztą był i tak bogaty. Brak mu po prostu elementów wyładowania energii życiowej, dodajmy: w sposób odpowiadający wysokiemu mniemaniu bohatera o swoich możliwościach. Stąd zaostrzenie w nim zainteresowań erotycznych.

Układ biografii Płoszowskiego przygotowuje to, co jest szczególnie zgubne w jego namiętności — lokowanie w erotyzmie ambicji, nie zużytej na innych polach energii.

Zresztą portret bohatera w części pierwszej ma sporo rysów łagodzących ostrość typu w porównaniu z Pieczorinem np., nie mówiąc już o wspomnianych bohaterach Dostojewskiego.

---

* Słowa „towarzystwo" Skarbek używa w dawnym znaczeniu, odpowiadającym dzisiejszemu pojęciu społeczeństwa.

Obok słynnej *improductivitê slave* Płoszowski ma jeszcze jedno alibi dla swej bierności życiowej — chorobę woli. Rzecz arcymodna w swoim czasie.

Dzisiaj podobne zjawiska określa się częściej jako rozkład osobowości. Dla wyjaśnienia stanu psychiki Płoszowskiego Grotten-Sonecka w swojej pracy sięga do Freuda.

Ale to jest równie mało uzasadnione, jak wywodzenie choroby woli z braku podstaw dogmatyczno-religijnych, jak mniema bohater.

Dziadkowie Płoszowskiego nie wiedzieli nic o chorobie woli i nie zastanawialiby się nad tym. Zaprzątały ich sprawy związane z obowiązkami stanu szlacheckiego. Mieli kłopoty z utrzymaniem w ryzach poddanych chłopów, politykowali w sejmie i na sejmikach, zajeżdżali sąsiednie dwory lub sami bronili się przed zajazdami. Przywilej łączył się z obowiązkami lub tym, co za obowiązek uważali.

U ich wnuka to odpadło, żyje jakby w dwóch rzeczywistościach, majątek, przywilej społeczny pozostał, ale odpadły obowiązki oraz konieczność bronienia przywileju. Życiowo biorąc, Płoszowski jest po prostu rentierem dość leniwym i ostrożnym, a przy tym nie bardzo pewnym siebie i swoich uprawnień. Robi z siebie poronioną wielkość, geniusza bez teki, dając do zrozumienia, że taki geniusz bez teki gdyby zechciał, mógłby wiele.

Ale to jest w gruncie rzeczy forma ubezpieczenia ambicji podrażnionej, chorej z powodu bezczynności i próżniactwa. Kobieta jest mu w zasadzie potrzebna do jakiegoś utwierdzenia tej ambicji.

Płoszowskiego trudno by było nazwać lubieżnikiem. Jego erotomania nie jest ślepym poszukiwaniem rozkoszy bez wyboru, zbyt dużą rolę gra tu artystyczne czy estetyczne koneserstwo. Lubi przypominać, że nie brak mu pewnej tężyzny. *

Nie jest zdechlakiem jak Bukacki z *Rodziny Połanieckich*, system nerwowy ma jednak nadwerężony. Jako mężczyzna lubi się prawdopodobnie oszczędzać. Zabawa w konwersację zabarwioną erotyzmem, owe „godziny sali", mało obowiązujący i nieszkodliwy fechtunek flirtowy odpowiada mu więcej niż jakiekolwiek szały miłosne.

Przy opisywaniu swoich kobiet wpada w naiwny estetyzm. Laura jest najpiękniejszą kobietą na świecie, ale potem „najpiękniejszą na świecie" jest Anielka. W urodzie, w estetyce szuka uzasadnienia pociągu do kobiet — ten konwencjonalny estetyzm wynika również z ambicji.

Odnawiając tradycyjne elementy autor pośrednio poprzez dziennik bohatera daje motywacje powszechności spraw płci w życiu społecznym:

„Dziwna rzecz pomyśleć, że wojownik, kanclerz państwa, rolnik, kupiec, bankier, w wysiłkach swych, nie mających pozornie najmniejszego związku z miłością, w istocie rzeczy służą tylko tej zasadzie, spełniają tylko to przyrodzone prawo, na mocy którego ramiona mężczyzny wyciągają się do kobiety. Jakim szalonym paradoksem wydałoby się takiemu Bismarckowi, gdyby mu ktoś powiedział, że ostatecznym i jedynym celem jego zabiegów jest to, by usta Her-

* Pisze o sobie: „Czy jestem safandułą? Bynajmniej. Człowiek, który sobie nie szczędzi prawdy, nie oszczędziłby i tego wyznania — ale bynajmniej!... Czuję, że mógłbym pojechać bez długich namysłów do bieguna albo zostać misjonarzem i iść w głąb Afryki; posiadam pewną czupurność, pewną odziedziczoną odwagę, i byłbym zdolny do wszelkiego rodzaju śmiałych zamiarów, ryzykownych przedsięwzięć. Temperament mam żywy, ruchliwość nie tak wielką, jak na przykład Śniatyński —ale niepomierną".

mana spoczęły na ustach Dorotei! Mnie również wydaje się w tej chwili, żem napisał paradoks, a jednak!..."

W czasach pozytywizmu tendencje biologiczne w literaturze miały oparcie w silnym rozwoju nauk przyrodniczych.

Boy przypominając te słowa w swej *Ekonomii miłosnej* widział w tym manifestację swoistego panseksualizmu Sienkiewicza, o czym pisano nieraz.

Jak często bywa u Sienkiewicza, nastąpił tu jednak unik i zwekslowanie sprawy na tory raczej tradycyjne. Charakterystyczne niekonsekwencje utworu wynikały w znacznej mierze z założeń dydaktycznych.

Po ukazaniu się powieść zdobyła autorowi wiele pochwał i cieszyła się sporym powodzeniem, zwłaszcza za granicą. *Bez dogmatu* przychylnie oceniali Tołstoj i Czechow. Tołstoj chwalił subtelność w przedstawieniu uczuć miłosnych. W następnym pokoleniu na sprawy te zaczęto patrzeć inaczej.

HEROINA

Jako historia miłosna *Bez dogmatu* cierpi z powodu słabego postawienia bohaterki. Płoszowski tak czy owak reprezentuje zamieszanie intelektualne i uczuciowe bohatera poromantycznego, który przeszedł zresztą pozytywizm; Anielka jest pozycją dosyć bierną nie tyle w pomyśle, ile w wykonaniu.

Ta bierność bohaterek jest u Sienkiewicza regułą. Szukano w tej sprawie różnych wyjaśnień, m. in. w życiu intymnym pisarza. Stanisław Mackiewicz w szkicach o Sienkiewiczu drukowanych w wydanej niedawno książce *Muchy chodzą po mózgu* formułuje wnioski dość kategoryczne, opierając się m. in. na korespondencji pisarza:

„Z listów tych widać, że Sienkiewicz kochał się w podlotkach, i to mi tłumaczy nie tylko to, że ze wszystkich kobiet Sienkiewiczowskich jedynie Litka z *Rodziny Połanieckich* jest uchwycona trafnie pod względem psychologicznym, lecz także to, że wszystkie kobiety Sienkiewicza mają psychikę nieskomplikowaną, nierozwiniętą, monotonną, właśnie psychikę podlotka. I Basia, i Anielka, i Helena, i Marynia — wszystko to nie są kobiety, lecz podlotki, dziewczynki nie żyjące jeszcze życiem dorosłego człowieka. Oleńka Billewiczówna udaje tylko dużą dziewczynę..."

Jeśli przypuszczenia Mackiewicza są słuszne, to jednak gusty Sienkiewicza zgadzałyby się z tendencjami panującymi w naszej literaturze XIX w. Żywiej zarysowane typy kobiece spotyka się rzadko. Ale główną rolę grało chyba wychowanie patriarchalne.

Wspomniałem już owe miłości od pierwszego wejrzenia, które tłumaczą nie tyle romantyczne usposobienie bohaterów, ile kwestię małego wyboru. Mechanizm tego wyjaśnia Płoszowski analizując budzącą się właśnie „od pierwszego wejrzenia" miłość Anielki:

„Rozumiałem, że się w niej coś poczyna. Kochanie jest po prostu potrzebą fizyczną, hamowaną wprawdzie najstaranniej w pannach należących do wyższych warstw towarzyskich, ale niemniej nieprzepartą. Toteż gdy dziewczynie powiedzą: tego wolno ci kochać, bywa nieraz, że dziewczyna korzysta z pozwolenia bardzo skwapliwie."

Na tej zasadzie — wolno ci kochać — mogło w tamtych warunkach powstawać rzeczywiste przywiązanie.

Posiadacz papużki wie, iż wprowadziwszy do klatki samczyka zrobi z nich dobrą parę. Oczywiście i u zwierząt też trafiają się niewytłumaczone anse i niechęci, ale to występuje stosunkowo rzadko. Tego matki i ciotki dobierające pary nie potrzebowały brać pod uwagę.

Tak było z Anielką w pierwszej fazie romansu. Po prostu do życiowego kojca, w którym przebywała, wprowadzono Płoszowskiego i zaczęła lgnąć do niego w sposób żywiołowy.

Płoszowski szuka ciekawszych elementów namiętności, stąd rozczarowanie. Ambicja jego na tym cierpi, przykro mu pomyśleć, że gdy przyprowadzą do niej Kromickiego i powiedzą: tego ci wolno kochać, przylgnie i do tamtego.

Powikłanie decyzji Płoszowskiego w tych warunkach, jak i odprawa, którą daje Anielce, są dość naturalne. Rzecz zapowiada się raczej nudno. Swoim zwyczajem usiłuje rozpocząć z nią ostrzejszą grę flirtową, drażni jej ambicję przy pierwszym spotkaniu. Ona czerwieni się, milczy i patrzy wymownie, zapominając, jak to mówią — języka w gębie. Jak Werther, jak Oniegin — Płoszowski szuka w miłości przede wszystkim ostrych kolizji.

Już w drugiej części powieści, gdy namiętność do Anielki wykrystalizowała się, Płoszowski snuje rozważania w tym rodzaju:

„Gdyby ona dziś stała się wolna — pochwyciłbym ją dla siebie bez wahania — ale gdyby wcale nie była wyszła za mąż... kto wie... wstyd mi wypowiedzieć tę myśl, a jednak, być może, żebym jej mniej pożądał.

I byłoby tak nie przez żaden romantyzm, nie dlatego, bym miał uważać, że małżeństwo jest powszednią prozą życia. Śmieję się z takich przestarzałych poglądów. Wspierając się wszelako na faktach spełnionych przypuszczam, że począłbym kontrolować do nieskończoności siebie i Anielkę, póki by mi jej ktoś nie zabrał" (227).

Anielka interesuje go jako mężatka ze względu na okoliczności utrudniające czy wprowadzające jakąś pikanterię do sytuacji.

Mężatki na ogół w ówczesnych warunkach miały wybór i swobodę większą. System ochrony rodzinnej odpadał i odpowiedzialność spadała na mężów.

W drugiej części *Bez dogmatu* w charakterystyce Anielki nastąpiła znamienna dla autora *Trylogii* odmiana. Spotkawszy Anielkę po roku niewidzenia, już zamężną, Płoszowski zachwycony jest, że wyszedłszy za mąż właściwie się nie zmieniła, pozostała taką samą dziewczynką, jak przedtem.

Ale uważny czytelnik spostrzeże, że się zmieniła.

Portret Anielki w początkach książki utrzymany jest w stylu dość naturalistycznym. Płoszowski nie zapomina nawet o takim szczególe, jak zbyt hojne owłosienie młodej dziewczyny. Wedle ówczesnych pojęć zapowiadało to silny temperament. Płoszowski zauważa i to, że jej uroda zapowiada się na niezbyt trwałą, wzgląd dla estety bardzo ważny. Podkreśla jej zmysłową podatność w tańcu. Nie wygląda to na podlotka.

W drugiej części te rysy znikają i Anielka jest bardziej dziewczynkowata niż przy prezentacji jako panna. A przecież w ubiegłym roku spotkała ją przykra lekcja życiowa, która powinna by skłonić ją do refleksji i pozostawić jakąś rysę na jej charakterze. Nic podobnego. Zawód życiowy spłynął po niej jak po gęsi woda.

Nie wynika to z dobroci charakteru, raczej z bierności. Płoszowski, aby ją rozbudzić, podsuwa jej książki Balzaka, ona je czyta, ale Płoszowski ze zdu-

mieniem widzi, że te książki przemijają w jej psychice bez śladu. Nie przychodzi jej nawet do głowy, żeby to miało coś wspólnego z życiem realnym. Rys bardzo ważny: formowanie się uczuć bardziej złożonych było ściśle związane z książką beletrystyczną. Przypomnijmy, co pisał Puszkin o tej materii.

Może to nie jest tępota w ścisłym znaczeniu słowa. W każdym razie mamy tu do czynienia z inteligencją, nie rozbudzoną osobowością, zdaną całkowicie na rutynę.

Brak indywidualności u Anielki jest słabą stroną *Bez dogmatu* jako historii miłosnej.

Nie chodzi tu o etykę wierności i partiarchalną moralność. To niekoniecznie łączyło się z rutyniczną postawą wobec życia.

Podobną sytuację i punkt wyjścia podobny mamy w *Eugeniuszu Onieginie* Puszkina. Oniegin odtrąca dziewczynę, która mu wyznała miłość, by w parę lat później zakochać się w niej jako w dojrzałej mężatce, zajmującej wybitną pozycję w wielkim świecie. Dochodzi do wyjaśnień, Tatiana nie ukrywa, że dalej kocha Oniegina, ale powiada mu:

no ja drugomu oddana
i budu wiek jemu wierna

Tatiana też zasłania się tradycyjną moralnością. Oczywiście mogą zachodzić różne możliwości interpretacyjne — przy bliższej analizie odnaleźć tu można nie tylko sprawę zasad, odgrywa rolę i pycha niewieścia, zemsta za podeptane uczucia, może obawa skandalu itp. Tatiana ma przewagę charakteru nad Onieginem. Niezawodnie właściwą sobie energię włoży w zniweczenie, potocznie mówiąc — zdeptanie uczuć.

Z Anielką jest co innego. Trudno tu mówić o zasadach — zasady wymagają świadomości. Anielka w sferze moralnej jest rutynistką. Zasady mieszają się u niej z przesądami. Broni się zapewnieniami zdecydowanie kłamliwymi, że kocha męża, bo tak mówić wypada. Trzyma się ograniego repertuaru zagrożonej cnoty.

W gruncie rzeczy nie wiadomo, czego chce. Zdradza strach spostrzegając, że Płoszowski mógłby swoim zwyczajem rzucić wszystko i wyjechać za granicę. Znudzona monotonnym życiem, jakie prowadzi, może na pół świadomie chce utrzymać swoją władzę nad Płoszowskim. Nie robi mu ustępstw nawet w sferze platonicznej — to nie tylko kwestia zasad, ale obawy rozluźnienia smyczy, na której go trzyma. Któż jej zaręczy, że ten dziwny wielbiciel przy jakiejś oznace wzajemności nie ucieknie, jak to już raz zrobił po pierwszym pocałunku na rachunek niedoszłego małżeństwa. Puścić go nie chce, rada by właściwie zatrzymać Płoszowskiego w charakterze wiecznego sentymentalnego absztyfikanta. Ten pociesza się zabawnymi wywodami na temat braku temperamentu Polek, podobnie jak własną jałowość życiową tłumaczy ową *improductivité slave*.

Prostota katechizmowa, która mu tak imponuje w Anielce, nie wyklucza bynajmniej komplikacji uczuć. Ale tu mamy kobieciątko, które nie potrafi wyjaśnić sytuacji nawet przed sobą.

Dochodzi tu chyba i trochę mściwości ukrytej, czego Płoszowski nie chciał zauważyć.

Zresztą Płoszowski — i w tym jego dramat — sam nauczył ją tej taktyki: przypiekać go niepewnością, oto sposób najlepszy, by go utrzymać.

Gdyby była kobietą z zasadami, to zasady nie zabraniałyby jej wyjaśnić sytuacji, choćby pośrednio dać Płoszowskiemu do zrozumienia, że powinien odejść; a gdy doprowadzony do rozpaczy podsuwa jej to wyjście, wtedy ona się przeraża albo udaje, iż przeraziła się tym, że on jej nie uważa za kobietę porządną w sensie światowym.

Zasady tu nie wchodzą w grę, bo nie jest jasna głowa. To nie są myśli, ale myślątka, przepisy katechizmowe, wskazówki księży, matki, ciotek mieszają się z zabobonem, z tradycyjnym *comme il faut.*

ODWRÓT LIBERTYNA

Aby umotywować odmianę, która zarysowuje się w drugiej części dziennika, wprowadzony został moment wyższości duchowej całego środowiska kobiecego z Anielką włącznie. Podczas burzy, która nawiedziła okolicę, bohater rozpływa się nad takim obrazkiem:

„Ciotka chwyciwszy loretański dzwonek, poczęła obiegać cały pałac i dzwonić zawzięcie. Nawet nie próbowałem tłumaczyć jej, że dzwonienie wśród atmosfery tak nieruchomej może raczej sprowadzić, nie oddalić pioruny — i pomimo doskonałej świadomości, że w danym razie nie potrafię jej nic dopomóc, towarzyszyłem jej w tej wycieczce, bo mi wstyd było, żeby narażała się sama. Ciotka była po prostu pyszna, gdy z głową podniesioną spoglądała wyzywająco w te czarne i miedziane zwały chmur i przegrażała im swoim dzwonkiem. Nie żałowałem, żem z nią poszedł, bom miał przed sobą jakby symboliczny obraz: w chwili gdy wszystko drży przed grozą, przylega w przerażeniu i drętwieje, wiara jedna nie boi się, wyzywa — i dzwoni! Jest to, bądź co bądź, pierwiastek nieobliczonej potęgi duszy ludzkiej" (209, 210).

Burza nie ustąpiła przed dzwonkiem, więc trzy kobiety zbierają się i śpiewają litanię, a Płoszowski snuje dalej swe refleksje:

„Przyszła mi wówczas do głowy także i inna myśl, a mianowicie, jakim ja jestem obcym duchem wśród tych trzech polskich kobiet, z których każda wie dziesięć razy mniej, a jest, wedle zwykłej ludzkiej miary, warta dziesięć razy więcej ode mnie."

Trudno brać serio takie oświadczenie. Płoszowski te idealne kobiety przedstawił dość ostro w pierwszej części swego dziennika. Można zrozumieć jeszcze stosunek do ciotki i do Anielki, ale co upatrzył sobie Płoszewski w takiej pani Celinie? W pierwszej części była to rozgrymaszona, chorowita pani, zatruwająca życie otoczeniu, zniszczona nieszczęśliwym pożyciem małżeńskim i groźbą ruiny majątkowej.

Te idealne damy widzieliśmy w działaniu, gdy aranżowały małżeństwo Anielki. Uważając, że została odtrącona przez Płoszowskiego, wydały ją czym prędzej za mąż za utytułowanego aferzystę, rzekomo obracającego milionami. Matka uważała, że on uratuje majątek rodzinny i zapewni córce opiekę, a teściowej spokojną starość. Należało po prostu wynająć solidnego administratora. Aferzysta sprzedał rodzinny majątek, do którego Anielka z matką tak były przywiązane, zabrał pieniądze i pojechał robić swoje spekulacje, zostawiwszy

żonę i teściową na opiece dalekiej rodziny. Anielka sama podpisała mu pełnomocnictwo na sprzedaż, nie wiedząc — jak suponuje Płoszowski — co czyni.

Znowu wraca sfera fałszywego wartościowania, znamienna dla sarmatyzmu. Stara dama, usiłująca rozpędzić burzę przez wymachiwanie poświęconym dzwonkiem, jest niezawodnie zjawiskiem barwnym, chóralne śpiewanie modlitw w tym samym celu mogło robić wrażenie. Ale to jest sfera nie tyle nawet religijności, co zabobonu.

Autor pognębia swego libertyna nadmiernym pokutnictwem. Jego poczucie bezwartościowości społecznej wpada w ton „przepraszam, że żyję". To było obce postawie arystokratycznego libertynizmu. Sama świadomość swego pasożytnictwa społecznego stanowi u Płoszowskiego pewną wartość w porównaniu z innymi ludźmi środowiska.

Obserwacja, nader bystra w początkach, stopniowo zawodzi Płoszowskiego i nie tylko na skutek rozkochania się. Mimo woli czytelnik dochodzi do wniosku, że Płoszowski, który w Rzymie, Paryżu, Nicei zachowywał trzeźwość i sprawność umysłu, pogrążywszy się w atmosferze rodzinnej nagle zdurniał. Można by też przypomnieć wniosek Tarnowskiego z okazji innego bohatera: może ktoś go podmienił, jak podmieniono Anielkę w drugiej części.

Zbyt śpieszne i ryczałtowe kompromitowanie tradycyjnej postawy libertyńskiej autor przeprowadza metodami znanymi literaturze sarmackiej.

Słabość tej koncepcji uwydatnia się przy skontrastowaniu Płoszowskiego z jego rywalem, Kromickim. Jeśli ten światek łatwo asymiluje Kromickiego, a nie może asymilować Płoszowskiego, to dla tego ostatniego zdaje się rzeczą raczej zaszczytną.

Zresztą tego Kromickiego, szlachcica, spekulanta, Płoszowski rozgryza od razu, charakteryzując iluzoryczny charakter jego interesów:

„...kto z gotowym majątkiem, bez tradycji handlowej, bez fachowej znajomości rzuca się na to — ten musi szyję złamać. W szlachcicach jest to, powtarzam, pieniężna newroza. Spekulacja nie może polegać na złudzeniach, a ile tam w tych szlacheckich spekulacjach jest ułudy, to Bóg jeden wie..."

Kromicki potwierdza słuszność tej trzeźwej oceny. Utopił w swoich spekulacjach własny spory majątek, potem majątek Anielki, wreszcie 75 000 rubli Płoszowskiego. Ten dał mu pieniądze z wyrachowania, aby uzyskać jakąś władzę nad małżeństwem. Doprowadzony do ostateczności, myśli już o tym, aby odkupić Anielkę od Kromickiego jak koniarz kupuje klacz, która mu wpadła w oko, nie oglądając się na cenę.

Kromicki nie tyle robi interesy, ile przegrywa majątek na spekulacjach, tak jak inni przegrywali w Monte Carlo albo na wyścigach. Nawet pod względem praktyczności życiowej Płoszowski zyskuje na tym porównaniu.

Kompromitacjonizm utworu ma fałszywy kierunek, co zaszkodziło powieści. Z bohatera robi się mimowolną karykaturę. Sienkiewicz nawracając go przeciwstawia mu rzekomy świat wysokich wartości, które w istocie wartościami nie są. Nie reprezentuje ich w żadnym razie bohaterka.

W tradycji lowelasowskiej kobieta była twierdzą, którą uwodziciel „oblegał" według z dawna ustalonej taktyki — na przemian zaciekawiania, podniecania, straszenia itd. Przeważnie zresztą i „twierdza", i oblegający myśleli w jednakowy sposób. W tym schemacie Płoszowski robi próby uwodzicielstwa prawie na zimno, co mimochodem sprowadza do taktycznych bagatelek rzekomy absolut uczuciowy, który w sobie wyhodował Płoszowski. Z drugiej strony mamy wybuchy młodzieńcze godne Werthera. Sprzeczności te tłumaczy częściowo bliższa tradycja literacka.

Sienkiewicz pisał swą rzecz w okresie wielkiego rozwoju powieści psychologicznej i rewizji tradycyjnej psychologii uczuć, gdy zaczęto rozpatrywać różne czynniki składowe namiętności i zaglądać im pod podszewkę. W pasji miłosnej wysunął się komplikujący czynnik ambicji. Lata osiemdziesiąte to początek popularności długo przebywającego w zapomnieniu Stendhala. U niego z reguły jeśli nie sama namiętność wynika z ambicji, to w każdym razie napięcie konfliktu określa właśnie ambicja.

Tutaj charakterystyczny jest zwłaszcza epizod z Laurą, choćby ze względu na motywację zmiany stosunku Płoszowskiego do Anielki, z którą Laura została mocno skontrastowana. Laura to egoistyczna lwica — można się domyślić, iż zrobiła wszystko, aby mężczyzna, z którym żyje, nie czuł się zbytnio pochlebiony. Płoszowski stosunek z nią trochę ubarwia na własną korzyść, ale wygląda na to, iż ambicja jego wyszła z tej historii nie bez szwanku. Nie potrafił i tu wzbudzić namiętności. To rozczarowanie może tłumaczyć, dlaczego wzrosły w nim uczucia do Anielki — „typowej" dziewczyny i kobiety z dworu polskiego, której bierność dodaje powabu.

Laura jest piękna, reprezentacyjna, posiada ten stopień kultury osobistej, który może w towarzystwie ujść za inteligencję. Ale jest przy tym pozbawiona tkliwości, oschła, twarda jak rzemień i ma właściwie sportowy stosunek do miłości i mężczyzn, szybko się przesyca.

Właśnie w porównaniu z Laurą występują zalety mniej efektownej Anielki. Jest mało inteligentna, ale zdolna do tkliwości, mężczyzna może liczyć, że zdobędzie jej ślepe przywiązanie.

Epizod z Laurą wypadł słabo. Podobnie słabo wygląda inna postać rezerwowa — pianistka Klara, Niemka, zakochana w Płoszowskim, ale rozsądnie.

Nieszczęsnemu libertynowi pozostaje tylko Anielka w nowej, idealnej wersji.

Sienkiewicz miał za złe bohaterkom francuskiej powieści ich luźne obyczaje. Gdyby jednak heroiny romansów dziewiętnastowiecznych miały takie usposobienie i taką katechizmową prostotę duszy, jak Anielka, to niezawodnie powieści te albo by w ogóle nie powstały, albo zacięły się w toku akcji, jak to w gruncie rzeczy nastąpiło w *Bez dogmatu*.

Można by tu zauważyć, że uczuciowość Płoszowskiego ma zakrój w ogóle perwersyjny. Niewyrobienie duchowe, prymitywizm Anielki pociągają go jakoś. Ale w końcu niski poziom umysłowy i uczuciwa bierność partnerki odbijają się i na roli Płoszowskiego, stawiają pod znakiem zapytania przede wszystkim jego intelektualizm.

Mężczyzna tego typu durząc się w kobiecie o prymitywnym umyśle, za-

chowałby pewien krytycyzm. Autor wprowadza intelektualno-moralną wyższość bohaterki z pobudek raczej doktrynalnych. Zaczyna dopasowywać bohatera do prostoty Anielki i dojrzałego lowelasa podmienia Wertherem.

Istotnie ten element wertherowski, o którym wspomniałem, nasuwa przypuszczenie, że chodzi tu o przeżycia człowieka znacznie młodszego niż trzydziestoześcioletni wyjadacz. W niektórych fragmentach dziennika bohatera uderza jakaś ślepa szczenięcość, przypominająca raczej pierwsze namiętności. Pewien brak rezerwy wskazywałby na rudymenty przeżyć z wczesnej młodości. Zresztą epizody te uderzają dramatyzmem potraktowania. Płoszowski zdobywa się dla określenia swego stanu na jaskrawe obrazy:

„Byłem w takim stanie, jak ów skazany w pamiętnikach Sanssona, z którego darto pasy i zalewano rany po zdartych pasach roztopionym ołowiem, a który krzyczał w uniesieniu nerwowym: *Encore! encore!* — aż wreszcie omdlał. Ja już omdlałem, to znaczy, żem się wyczerpał i poddał zupełnie."

W tym przyjęciu cierpienia jest dobrowolność, poddanie się namiętności. Ale można by tu widzieć ekspiację za stan czynnej apatii, w jakim się znajdował po trzydziestu kilku latach życia chwiejnego i nie zużywającego energii. Teraz woli jęczeć niż ziewać, cierpieć niż nudzić się.

Stronice poświęcone dziejom nieszczęśliwej namiętności mają dużo siły i potocznie mówiąc — szczerych akcentów. Tym niemniej całość romansu zdaje się obejmować przeżycia z różnych epok.

Akcenty liryczne naprowadzają na trzecią warstwę powieści — autobiograficzną, by użyć tego wyrażenia. Mackiewicz robi *Kalendarzowi Sienkiewiczowskiemu* zarzuty z tytułu zaniedbania czy bagatelizowania tych wątków. Pisze on, że prof. Krzyżanowski:

„...nie wpada na pomysł zbadania, czy temat miłości do Anielki nie był wywołany stosunkiem między Sienkiewiczem a siostrą jego żony, panią Jadwigą Janczewską, z którą Sienkiewicz utrzymuje tak żywą korespondencję właśnie w czasie pisania tej powieści.

A Modrzejewska?

Prof. Krzyżanowski w pruderyjny sposób potępia wszystkie plotki na temat Sienkiewicz — Modrzejewska. Czy nie jest to jednak dziwne, że Sienkiewicz, uważany u nas nie tylko za apologetę szkachetczyzny, ale i za obrońcę cnót mieszczańskich, w tak dziwny sposób zachowuje się wobec Modrzejewskiej i jej męża? W czasie podróży do Ameryki Sienkiewicz wygląda nam na zaprzysiężonego cygana z późniejszej epoki Przybyszewskiego.

Bo Sienkiewicz nie tylko jako człowiek, ale jako pisarz jeszcze wcale nie jest rozgryziony. Może chciałby być Wołodyjowskim... ale mam poważne wątpliwości, czy przypadkiem ze wszystkich swoich bohaterów nie był najbliższy... Bukackiego."

Supozycja Mackiewicza, że tło musiały tu stanowić przeżycia osobiste, wydaje się uzasadniona. Mniej odnosi się to do Bukackiego. Jest on postacią drugorzędną, podczas gdy Płoszowski rozbudowany został o wiele mocniej i wszechstronniej.

„Pępowina", łącząca autora z postacią, w tym wypadku występuje szczególnie mocno.

Wspomniałem już, że sam Sienkiewicz swój ciąg do powieści współczesnej tłumaczył pragnieniem „wyplucia" z siebie tego, co się w głowie i w sercu

zapiekło. Przy tym autor te liryczne, osobiste treści fabuły raczej zamaskował, odprowadzając uwagę w inną stronę. Tak przynajmniej wynika z jednego z pisanych w tym czasie listów, gdzie pisarz zapoczątkował niejako szukanie prototypu Płoszowskiego wśród swych znajomych.

Sprzeczność jest pozorna, na co rzuca światło ustęp z *Bez dogmatu*:

„W niedawnych jeszcze czasach, gdy romantyzm kwitnął w sercach i w poezji, nosiło się ową tragedię jako malowniczo drapowany płaszcz, obecnie nosi się ją jak jegierowski kaftanik: pod koszulą. Ale dziennik to co innego: w dzienniku wolno i należy być szczerym". Można sobie pozwolić na szczerość, ale na cudzy rachunek.

W czasach Mickiewicza namiętności, zdolność do silnych uczuć były przedmiotem dumy, czasem popisu. Nieszczęśliwa miłość obwieszczała się z całym aparatem poetyckim. Później było tych popisów za dużo i zaczęto je traktować jako kabotynizm. Pozytywiści ośmieszali te rzeczy gruntownie.

Sienkiewicz, zawarłszy w *Bez dogmatu* elementy własnej biografii lirycznej, starał się je odpowiednio zakamuflować. Wynikła z tego mieszanina dość chaotyczna.

Czy istotnie, jak chce Mackiewicz, należy szukać w *Bez dogmatu* śladów przeżyć kilkuletniej namiętności do Modrzejewskiej? Mniej prawdopodobna wydaje się tu figura Janczewskiej.

Sienkiewicz niewątpliwie, jak widać z listów opublikowanych przez prof. Krzyżanowskiego, był zajęty swą szwagierką, ale było to zadurzenie pozbawione elementów dramatyzmu, który uderza w *Bez dogmatu*.

Jak widać z korespondencji, rączka Janczewskiej zaciążyła nad powieścią.

Jadwiga Janczewska była siostrą Marii Sienkiewiczowej, starszą od niej o trzy lata. W owym czasie liczyła więc jakieś trzydzieści osiem lat, miała za sobą próby literackie, bez większej wartości zresztą. W każdym razie Sienkiewicz żywił zaufanie do jej gustu i, zdaje się, do jej znajomości psychiki kobiecej. Zwłaszcza chodziło o epizod z Laurą.

Sienkiewicz obdarzał żartobliwie Janczewską mianem Jankulia — było to nazwisko cenzora warszawskiego.

Cenzura Janczewskiej i jej gusty zaważyły na zredagowaniu epizodów erotycznych. Były to gusty szlacheckiej pisarki dla ludu, ewentualnie dla dzieci. Sienkiewicz chciał się jej niezawodnie przypodobać, ale uważał, iż taka cenzura jest na miejscu, jeśli chodzi o szerszą publiczność, o którą bardzo dbał.

Istotny czas powieści, czas namiętności i liryzmu, należałoby rozszerzyć na epizody młodości pisarza. Wątek liryczno-wertherowski został przepleciony libertyńsko-lowelasowskim w nierównych dawkach, stąd konsekwencje, nad którymi autor przeszedł do porządku dziennego.

Opis choroby i śmierci Anielki odbija prawdopodobnie przeżycia pisarza z okresu, gdy pielęgnował umierającą żonę. W powieści katastrofa przychodzi nagle, nie umotywowana dotychczasowym przebiegiem akcji.

Takie rzeczy bywają w literaturze. Mamy jakby zwarcie dwóch szeregów przeżyć z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. W ten sposób ostatnie partie dziennika, w których Płoszowski opowiada o chorobie i śmierci Anielki, stanowiłyby umowną transpozycję doznań samego autora i losów jego młodej żony.

Śmierć Anielki, rozstrzygająca dla losów bohatera, jest w gruncie rzeczy

przypadkiem. Jej ostrożne wyznanie, wyciśnięte przed śmiercią, że bardzo kochała Płoszowskiego, nie robi wrażenia wobec całej jej dotychczasowej niejasnej gry i błahości, nikłości charakteru.

Ostatnie partie powieści toną w falach sentymentalizmu, którego nie było w pierwszych wynurzeniach bohatera.

Tło wertherowskie wychodzi szczególnie w samobójstwie bohatera. Tarnowskiemu wydało się mało wiarogodne i niekonsekwentne dla psychologii bohatera. Zresztą samobójstwa w beletrystyce jako rozwiązanie na ogół stanowiły swego rodzaju *deus ex machina.*

Bywają samobójstwa, by tak rzec, *per procura* — bohater wyręcza tu autora. Goethe w okresie przed napisaniem *Cierpień młodego Werthera* miał napady manii samobójczej, opisuje to w swojej autobiografii.

W Wertherze mamy więc element kombinowania hipotetycznej sytuacji bohatera i materiału własnych przeżyć. Tak samo u Płoszowskiego zewnętrzne wypadki zaczerpnięte skądinąd pokrywają wątek liryczny, jak się mówi dziś, odautorski. Tutaj hipoteza Mackiewicza wydaje się słuszna.

Samobójstwo na tle sentymentalnym niezupełnie zgadza się z charakterem bohatera, który pod wpływem namiętności ulega ciekawej przemianie.

Dotychczas górowała w nim ambicja, jałowa w gruncie, nie pozbawiona zadowolenia z siebie, co wyrażała poza na geniusza bez teki. Płoszowski cierpiał na nudę sybaryty, któremu się za dobrze powodzi, a który uchyla się od jakichkolwiek wysiłków i decyzji. Dopiekające mu cierpienia miłosne spowodowały zwrot. Oblega swoją Anielkę z dużym uporem i na ogół konsekwentnie. Ten apatyczny sybaryta na swój sposób zaczyna działać. Ażeby olśnić Anielkę, sprowadza zbiory ojcowskie do kraju, robi szumek dokoła własnej osoby, udziela wywiadów dziennikarzom, układa plany na dalszą metę, aranżuje intrygę z Kromickim, mającą na celu odkupienie Anielki od męża — choćby pod maską opiekuńczej dobroczynności. Tutaj gra Płoszowskiego nie jest zanadto czysta pod względem moralnym, ale bynajmniej nie świadczy o chorobie woli.

Prawdę mówiąc, ten geniusz bez teki nie bardzo wygląda na uczuciowca — odrzucony, przeżywa męki piekielne, ale są to raczej męczarnie sponiewieranej ambicji.

W końcu gra ambicyjna została rozegrana na korzyść Płoszowskiego (mimo śmierci Anielki).

W rezultacie zastanawiając się nad rozwojem charakteru bohatera dojdziemy do wniosku, że owa „choroba woli" przechodzi mu wtedy, gdy zjawia się rzeczywista namiętność, gdy pragnie czegoś naprawdę, upadają dawne kompleksy chwiejności i bezwoli.

Mamy tu po prostu obraz kuracji wstrząsowej przez namiętność, która bohatera wciąga w rzeczywistość. Zjawisko, które nieraz możemy zaobserwować w życiu realnym. Ale tutaj właśnie wkracza autor i przecina egzystencję bohatera, kiedy ten zaczyna po swojemu brać udział w życiu. Przełom zdziałał nie dogmat, ale namiętność sprzeczna z zasadami dogmatycznej wiary.

Nawet jako demonstracja tezy końcowej — samobójstwo wygląda niezbyt przekonywająco.

Zresztą znaczenie tego wątku sentymentalno-wertherowskiego bywało wyolbrzymiane. P. Grotten-Sonecka w swej pracy robi z *Bez dogmatu* powieść

sentymentalną. Dałoby się to uzasadnić chyba po usunięciu znacznej części materiału.

Podobno Sienkiewicz sam uważał, że *Bez dogmatu* jest o wiele za długie i że dla ujednolicenia materiału, usunięcia sprzeczności należałoby skreślić co najmniej trzecią część powieści — ale tego nie zrobił. U powieściopisarzy sprawy porządku estetycznego, dobrej budowy itp. niemal z reguły wchodzą w kolizję z bogactwem materiału. Tak było w tym wypadku. Sienkiewicz przyznając zasadność zarzutów mówił to raczej na odczepne i powieści nie skrócił. Tym bardziej iż sam czuł, że przeprowadzenie wywodu ideologicznego kłóci się z materiałem. Jak wspomniałem, wyolbrzymianie wątku sentymentalno-wertherowskiego kłóci się z całością charakterystyki bohatera i ze względu na jego wiek. Była to tematyka ludzi młodych. Werther jest dziełem autora dwudziestoparoletniego, który pisał o ludziach swego pokolenia. To samo u Mickiewicza. Gdyby arie Gustawa z IV *Części Dziadów* śpiewał mężczyzna trzydziestopięcio- czy sześcioletni, wyglądałoby to wszystko inaczej.

Ze strony katolicyzmu powieść przedstawiała się niezbyt pewnie. Oczywiście katolikom podobała się przejęta od Bourgeta teza o konieczności nawrotu do dogmatów religii, do moralności tradycyjnej itd.

Ale w powieści nie ma właściwie żadnego nawrócenia. Zakończenie jest dosyć destrukcyjne i pesymistyczne — trzy trupy, w tym dwa samobójstwa. Płoszowski wprawdzie kapituluje przed dogmatami, ale się nie nawraca, a to jest spora różnica.

Życie namiętności natomiast nie pokrywa się z tezami dogmatyczno-religijnej natury.

Oczywiście to wewnętrzne szamotanie odbiło się w jakiś sposób i na wyrazie artystycznym.

Mówiono o papierowości figury. Ale papier szeleści tam właśnie, gdzie strona doktrynalna wychodzi na pierwszy plan.

W naszych czasach zaznaczyła się tendencja do rehabilitowania Płoszowskiego wbrew autorowi. Zwłaszcza zyskuje on w porównaniu z chamowatym bohaterem *Rodziny Połanieckich,* którego Sienkiewicz uważał za zjawisko bardziej pozytywne. Tendencja rehabilitacyjna występuje we wspomnianej pracy Grotten-Soneckiej oraz w szkicu Alicji Nofer *(Kilka uwag o „Bez dogmatu").*

Zaszkodził powieści doktrynerski kompromitacjonizm w stylu Bourgeta, co zaważyło na ocenie u współczesnych, zwłaszcza w krytyce polskiej.

Jak to często bywa, strona liryczno-konfesyjna artystycznie przeważyła nad moralizującym doktrynerstwem.

Znowu raz jeszcze przypomnijmy uwagę o jegierowskiej koszulce: potrzebę okrywania intymnych, nieprzyzwoicie szokujących namiętności przyzwoicie wyglądającą bielizną. To zaciążyło i na bezpośredniości wyrazu dzieła.

Warto zaznaczyć jeszcze jeden motyw. *Bez dogmatu* powstało bezpośrednio po ukazaniu się i wielkim sukcesie *Lalki.* Przy uważnym czytaniu znaleźć można w *Bez dogmatu* niejedną replikę w sprawie *Lalki.* Prus też daje psychopatologię spóźnionej namiętności, też w zasadzie kończy powieść samobójstwem, co widać, jako chwyt zużyty, przyprawiło go o pewne zażenowanie, zostawił więc sobie furtkę w postaci znaku zapytania postawionego nad losami bohatera.

W *Bez dogmatu* przebieg ostrzejszy wynikł z doktrynalnego nastawienia autora. Chodziło nie tylko o przeżycia i kres jednostki. Płoszowski jest ostatnim ze starego rodu szlacheckiego, wraz z jego samobójstwem wygasa ród. Niezdolność do kontynuowania rodu uważano za element arystokratycznej schyłkowości.

W ówczesnych tradycjach literackich temat ten był otoczony swoistym patosem. W późniejszych dziesięcioleciach patos ten przestał działać.

Sienkiewicz w liście prywatnym pisał o *Bez dogmatu* ze skromnym zadowoleniem:

„Zachwycony tym nie jestem, ale jednak widzę, że to jest pisane w sposób cywilizowany. Nie ma tam także nic z konwenansu. Pamiętnik robi chwilami wrażenie nie dzieła literackiego, ale czegoś zupełnie realnego, co naprawdę miało miejsce."

Działo się tak przynajmniej częściowo, ale i konwenansu nie brakło.

Oddziaływanie *Bez dogmatu* jako powieści zapowiadającej tak później rozwiniętą literaturę dekadencką było znaczne. Następcy bywali bardziej wyrafinowani. Wpływ tej powieści można odnaleźć jeszcze w takich utworach, jak *Próchno* Berenta. Znacznie więcej wyrafinowania okazuje analogiczna twórczość współczesna.

Umeblowanie intelektualne Płoszowskiego odpowiadało dekadentyzmowi. Sceptycyzm, erudycja, raczej efektowna niż gruntowna, rewia tradycyjnych wartości XIX wieku podawana w odcieniu sceptycznego nihilizmu, grymaśny stosunek do procesów zachodzących w społeczeństwie, wszystko to znajdziemy u modernistów przeszłości XIX i XX w.

Sienkiewicz niezadowolony był z przyjęcia *Bez dogmatu* przez krytykę krajową. Uważał, iż za granicą powieść przyjęta była o wiele lepiej. Tłumaczenia na język rosyjski, francuski, niemiecki odniosły sukces, co wynikało z większego rozwoju tam powieści psychologicznej niż u nas.

Tarnowski, przysięgły wielbiciel Sienkiewicza, nie okazywał zadowolenia — powieść raczej zbagatelizował. W jego książce o Sienkiewiczu nie ma ona własnego rozdziału, stanowi wstęp do rozważań nad *Rodziną Połanieckich*. Chwalił *Bez dogmatu* jako rzecz rozumną, ale zarzucał nieprawdopodobieństwa zarówno typów, jak i sytuacji.

Wrażenie, jakie *Bez dogmatu* wywołało w kołach moderny, oddaje Feldman, dziejopis i propagandysta Młodej Polski, który uwydatniając słabe strony *Bez dogmatu* określał powieść jako arcydzieło psychologii deskryptywnej. Potem utwór zwietrzał. W naszych już czasach Boy-Żeleński, wspominając, że pod urokiem tej książki pozostawał we wczesnej młodości, traktował to jako rys z lekka komiczny.

Podobnie dzisiejsi publicyści katoliccy nie entuzjazmują się tym utworem, który naprawdę nie odpowiadał programowym założeniom.

POSTULATY I REALIZACJE

Perypetie *Rodziny Połanieckich* w krytyce są arcypouczające.

Ówczesna krytyka postulatywna miała swoje wymagania, którym dał wyraz Stanisław Tarnowski we wstępie do rozważań na temat *Rodziny Połanieckich*. Stawia tam szereg ogólnych dezyderatów, oczywiście wiedząc, że nie zostały

one spełnione. Te postulaty warto przytoczyć. Tarnowski pisał mianowicie: „Sienkiewicz pisze powieść współczesną. Co w nią włoży? To pytanie obracał niejeden z nas, kiedy skończył *Pana Wołodyjowskiego*, a czekał na to, co po nim przyjść miało. Domysł odpowiadał na pytanie, że zapewne będzie to nasz świat polski na schyłku XIX wieku, w obrazie tak szerokim i wielostronnym, jak były obrazy historyczne. A więc w różnych postaciach i typach różne nasze pojęcia, przekonania polityczne, społeczne, religijne, różne dążności i namiętności, różne zwyczaje i obyczaje, różne fenomeny prywatnego i publicznego życia, wszystko, ma się rozumieć, w zależności od różnych prądów ogólnego życia europejskiego. A więc będzie zapewne i polityka rewolucyjna, i polityka legalna, i katolicyzm, i filozofia pozytywna, i demokracja w różnych odcieniach, i opinia publiczna w różnych stopniach płytkości czy głębokości, i spekulacje na giełdach, i spekulacje na opinii, i spekulacje na polityce, i dziennikarstwo, i literatura, i różne obłudy, jedne konserwatywne, a drugie postępowe, i wielkie społeczne rozbicie, i wielkie moralne rozprzężenie, i różne zewnętrzne naciski, parcia, pęta, kneble, tortury" itd.

Nawiasem mówiąc, na parę lat przed *Rodziną Połanieckich* (1891 r.) ukazała się obszerna powieść Kaczkowskiego pod tytułem *Zaklika*. Rzecz pisana w stylu nieco romantycznym, z właściwymi mu nieprawdopodobieństwami, a częściowo i niedorzecznościami, odznaczała się szerokością tematyki właśnie w stylu wymienionych postulatów. Wyraziła się tu różnica dwóch epok.

Tematyka *Bez dogmatu* i *Rodziny Połanieckich* w założeniu miała stanowić swoistą korekturę *Trylogii*, którą w pewnych kołach przyjęto w duchu neoromantyzmu. Zerwanie z „niską" współczesnością niezupełnie odpowiadało stanowisku autora.

Bez dogmatu, ze swą krytyką arystokratycznej postawy dyletantyzmu intelektualnego, rzucało światło na parazytyzm kulturalny odchodzącej warstwy społecznej. Bohater *Rodziny Połanieckich* — daje sobie radę z przeciwieństwami epoki i znajduje wyjście z trudności życiowych na ubitą drogę.

W Połanieckim, po przezwyciężeniu właściwości ujemnych, dochodzą do głosu wartości pozytywizmu, które, zdaniem autora, miały przetrwać — przede wszystkim idea pracy organicznej, potraktowana zresztą w sensie burżuazyjnym, jako dorabianie się.

Losy *Rodziny Połanieckich* były w krytyce urozmaicone. Oceniana jako arcydzieło, wzór powieści współczesnej (Tarnowski, Spasowicz), w nowszych czasach doczekała się określenia: kicz. Jedno i drugie trąciło przesadą.

Że w powieści zostało ujęte pewne zjawisko społeczne, świadczy choćby samo rozpowszechnienie określenia połanieccyzna. Jest ono nie mniej popularne jako typ postawy wobec zagadnień współczesności, jak, powiedzmy, w Rosji w swoim czasie obłomowszczyzna (od głośnej powieści Gonczarowa) albo dulszczyzna (od sztuki Zapolskiej). W literaturze stworzenie trwałego typu nie jest znów rzeczą tak częstą. Jak zwykle u Sienkiewicza, strona socjalna zagadnienia występuje mocno mimo wszystkich zacieśnień.

Powieść i jej bohater stali się przedmiotem ostrego sporu. Połanieckiego przedstawiali konserwatyści jako wzór obywatela. Krytyka lewicowa i społecznikująca podkreśliła rysy odstręczające: dorobkiewicz, spekulant — gromadzi zboże w okresie nieurodzaju, by wykorzystując głód sprzedawać je po najwyższej cenie. Tu wystąpiły rozbieżności społeczne.

W nowszych czasach można odnotować interesujące uwagi Boya-Żeleńskiego, który potraktował sprawę szerzej. Przytaczając owe głośne ustępy, które dały podnietę do fundamentalnej dyskredytacji powieści oraz jej bohatera, podkreśla znamienne pedałowanie słowa „głód". Znamienny też jest zmysł aktualności — jedna z ostatnich klęsk głodowych w Polsce znamionowała okres pisania powieści. Mówi się o głodzie w całym państwie, stanowi to dyskretne prześliznięcie się nad faktem, że nieurodzaj i głód były też w Kongresówce.

Głód w owym czasie i epidemię, która nastąpiła po nim, opisał Lucjan Rudnicki w książce *Stare i nowe*. Już od przednówka uboższa ludność wiejska żywiła się lebiodą, korzonkami i perzem. W lecie wybuchły epidemie.

Boy pisał:

„O święta niewinności pisarza! Zatem typowa lichwa żywnościowa, połączona z wywozem do Niemiec, zimna i płaska spekulacja, w której słowo g ł ó d stanowi jedynie pozycję w rachunku, i to pozycję korzystną i pożądaną, to jest owa obywatelska działalność »wzoru nowożytnego Polaka«, z której wyrosła kolia perłowa pani Maryni Połanieckiej i »służba boża« w Krzemieniu! Głód dopisał! I Sienkiewicz wybrał, na swoją apoteozę, tę właśnie »działalność« zupełnie naiwnie i dobrowolnie, mogąc wybrać tysiąc innych. I cała Polska czytała to z nabożeństwem przez dwadzieścia pięć lat, i ta książka leżała na stole każdego ziemiańskiego domu!"

Boy pisał na marginesie swoich rozważań balzakowskich, dlatego ujął sprawę szerzej niż krytycy ograniczający sprawę tylko do *Rodziny Połanieckich* i stosunków polskich. Boy słusznie uwydatnił, że tego rodzaju znieczulenie spotykało się u innych pisarzy. Jako przykład podał Balzaka:

„Odczytajmy uważnie biografię starego Goriot w czasie rewolucji. Ależ ten starowina, którego Balzak uważa za zwierciadło uczciwości, to był niegdyś najgorszego gatunku spekulant żywnościowy, »krwią ludu« utuczony paskarz nad paskarze! Kiedy indziej uszłoby to może naszej uwagi, ale dzisiaj jesteśmy tak przeczuleni na tego rodzaju przestępstwa!"

Na ludziach, którzy pojmowali *Trylogię* w duchu neoromantycznym, *Rodzina Połanieckich* robiła wrażenie jakiegoś zgrzytu. Feldman, omawiający przyziemność atmosfery *Rodziny Połanieckich*, zapytuje patetycznie: „Czy jest jakikolwiek ślad, że Stanisław Połaniecki bodaj czytał *Ogniem i mieczem?*". Takie patetyczne tyrady rozczarowanych wielbicieli *Trylogii* mają uzasadnienie uczuciowe, ale nie biorą pod uwagę całościowego pojmowania filozofii pisarza. Nawet wyrażenie „służba boża" spotyka się już w *Potopie* w okolicznościach niezbyt stosownych.

Z tego punktu widzenia moralizowanie autora przez lewicową krytykę dawniejszą określało raczej zasadniczą odmienność postawy społecznej.

Chodzi o zjawisko szersze. Moralność burżuazyjna w sprawach zdobywania majątku i moralność raubritterska stały blisko siebie. Mimo więc drastyczności w postawieniu sprawy, Sienkiewicz nie był wyjątkiem, bo podobnie bywa u innych pisarzy XIX w. Traktowanie spraw moralnych podporządkowane jest obyczajom panującym w środowisku. Zajmował się tym również Boy, rozpatrując materiał obyczajowy Mickiewicza i Fredry i traktowanie przez nich spraw majątkowych.

Działała tu zasada tradycyjna społeczeństwa patriarchalnego: każdy o sobie, Pan Bóg o wszystkich. A w miarę utrwalania się myślenia burżuazyjnego zyskiwał na sile pogląd, że każde wzbogacenie się jednostki jest zyskiem dla społeczeństwa. Przyjętymi jako uczciwe sposobami nie dochodziło się do majątku. Ale pieniądz uszlachcał.

Biografie bussinesmanów często składały się z dwóch części. Na początku brutalne zdobywanie majątku, często sposobami stojącymi na pograniczu kryminału, potem następowała druga część, bardziej ustatkowana, czcigodna, czasem nacechowana próbami zatarcia śladów, działalnością filantropijną, religijną, zbieractwem, mecenasostwem itd.

Mamy tu sprawy ambicyjne. Powieściopisarz opisuje szlachcica, który, gdy już się wda w spekulacje, ma większy rozmach niż płochliwy mieszczanin Bigiel i zaaferowany na pozór kolosalnymi przedsięwzięciami snob Maszko, który pierwszy dostarczył Połanieckiemu złotodajną informację. „Połaniecki zresztą od dawna był pewien swego i nie żywił żadnych obaw; wiadomość jednakże ucieszyła go zarówno ze względów finansowych, jak i ze względu na miłość własną. Powodzenie upaja i wzmaga ufność do siebie samego. Toteż w rozmowie z żoną niezupełnie potrafił się wstrzymać od tego, by jej nie dać do zrozumienia, że jest niepospolitą głową, wyższą bezwarunkowo od całego otoczenia, jakby drzewem najbardziej wybujałym w lesie, człowiekiem, który dochodzi zawsze tam, dokąd zamierzył, słowem: rodzajem Feniksa we własnym społeczeństwie, obfitującym w ludzi, którzy nie mogą sobie dać rady na świecie."

W tradycyjnym pojmowaniu służby bożej religia stanowiła swego rodzaju alibi moralne — na postępowanie jednostki mało wpływała. Rozwiązywała po prostu ręce w stosunku do wrogów bądź innych grup społecznych.

Ale, jak wypomniał Boy, wielki estetą zdradził w tym wypadku spory brak taktu. Ostatecznie sposobów dochodzenia do majątku jest mnóstwo, niekoniecznie Połaniecki musiał zarabiać na spekulacji żywnościowej. Kmicic mógł zdobyć skarby w inny sposób czy na innym terenie. To wynikało i ze swoistego zmysłu aktualności pisarza, i z całkowitości wizji artystycznej, która tak czy owak wychodziła z realiów.

Wbrew Feldmanowi oraz innym estetom, Połaniecki mógł czytać *Trylogię* bez urażania swych poglądów. Czytał, zachwycał się, czyny przodków uskrzydlały go w codziennej orce spekulacyjnej — pozwalały mu patrzeć z pogardą na „niskość" i „małość" epoki oraz kierunków, które mu imponowały w młodości. Bo i Połaniecki wspomina o jakiejś przeszłości radykalnej.

Podstawowe były różnice w pojmowaniu moralności, różnice wynikające z ducha epoki. Tradycyjna moralność natrafiała na społeczeństwo już przeniknięte nowymi ideami sprawiedliwości społecznej.

KRYZYS ETYKI SPOŁECZNEJ

Zagadnienia etyczne w ogóle zajmują sporo miejsca w obu powieściach i pozostają w ścisłym związku z traktowaniem spraw społeczno-obyczajowych. Rzecz znamienna: postacie kobiece — Anielka w *Bez dogmatu* i Marynia w *Rodzinie Połanieckich* — zostały przez autora postawione wyżej od mężczyzn, inteligentniejszych, ale moralnie podupadłych lub chwiejnych.

Sienkiewicz niezbyt wysoko stawia wartość umysłową swych bohaterek. Przy rejestrowaniu objawów kryzysu tradycyjnej moralności patriarchalnej dość dziwnie wygląda gloryfikacja wartości moralnych kobiet przy wtórze lowelasowskich aforyzmów Płoszowskiego, Połanieckiego i uwag w stylu starochińskim: „Kobieta głupia ma tyle rozumu, co kura, kobieta mądra tyle, co dwie kury".

Bohaterki Sienkiewicza są bardziej moralne od mężczyzn, bo nad sprawami moralności nie zastanawiają się. Postępowanie ich określa konwencja społeczna, odzwierciedlona w istniejącym obyczaju i nakazach religii, ściślej biorąc osób duchownych, bo w kwestiach religijnych nie ośmieliłyby się rozumować.

Rola postaci kobiecych w tym względzie daje wyraz pewnemu kwietyzmowi moralnemu, brakowi praktycznej postawy etycznej. Kobieta w tym środowisku nie bierze udziału w życiu praktycznym, w walce o byt — mąż ma obowiązek chronić ją przed tym. Mężczyźnie trudno się wykręcić od przykrej konieczności myślenia, roztrząsania zagadnień, choćby nawet był Połanieckim — a to już, w tej czy innej postaci, otwiera drogę czynnikom rozkładowym.

W naszej literaturze dawniejszej rzadko spotykało się typ mieszczanina polskiego. Komedia Fredry np. mało zajmuje się burżuazją, wyjąwszy karykaturalne postaci lichwiarzy i spekulantów (Geldhab, Łatka). Korzeniowski rozpatrywał przechodzenie typu szlacheckiego w mieszczański i — rzecz znamienna — spotkał się również z zarzutami niskiego poziomu etycznego, „moralności kuchennej" — wedle określenia Klaczki.

Zagadnienie kryzysu moralnego nie dawało się ominąć. Powstanie nowoczesnej burżuazji w Europie Zachodniej historycznie wiązało się z przebudową zasad etycznych, z wykruszaniem się dawnych wartości i zjawianiem nowych, które wnosiła przede wszystkim reformacja. Wyrobiło to tradycyjne typy moralności mieszczańskiej, w której ciągłość działania społecznego stanowiła istotną podstawę praktyczną. Przekazywanie interesu z ojca na syna, poczucie trwałości konstrukcji społecznej, opartej na określonych prawach i obowiązkach, stworzyło typ etyki autonomicznej, solidnych przedstawicieli starego mieszczaństwa, przeciwstawianych grynderom, spekulantom, „rycerzom przemysłu", uważanym za element przypadkowy, rodzaj obcego nalotu.

Połanieckiemu brak tego poczucia trwałości. Można by było o nim powiedzieć, odwracając tytuł komedii Moliera, „szlachcic mieszczaninem". Ta odmiana rodzimego *bourgeois* ze szlachty odczuwa w gruncie rzeczy swoją sytuację przedsiębiorcy i groszoroba miejskiego jako pewnego rodzaju przygodę rodową, niekoniecznie miłą. Gdy się nadarzy okazja, zarobionymi w mieście pieniędzmi spieszy utrwalić swą pozycję przez nabycie własności ziemskiej, bo to w jego pojęciu daje prawdziwe znaczenie w społeczeństwie, wiążąc go z powrotem ze środowiskiem ziemiańskim. Ów typ okazał sporą trwałość. Jeszcze w latach dwudziestych ówczesna publicystyka gospodarcza omawiała wypadki, gdy fabrykanci, otrzymujący kredyty państwowe (zwłaszcza w warunkach inflacyjnych stanowiące słabo osłoniętą darowiznę) na odbudowę i uruchomienie swoich zakładów — zamiast tego kupowali za otrzymane pieniądze majątki ziemskie, nie tyle nawet dla spekulacji, ile dla „pozycji".

Ale podobne objawy zafascynowania posiadłościami ziemskimi opisują Balzak i Stendhal.

W Połanieckim ta mieszanina burżujstwa z sarmackim chamstwem była wiernie uchwycona. Solidniejszy element burżuazyjny reprezentuje wspólnik Połanieckiego — Czech Bigiel (bardziej typowy byłby zresztą Niemiec).

Autor porównuje rozmach Połanieckiego (z odcieniem awanturniczym) z ociężałą solidnością jego wspólnika. Powieści Sienkiewicza przez nagromadzenie rysów typowych zachowały mimo wszystko wartość jako obraz środowiska społecznego. Zdarza się artystom, iż rysy w zamierzeniu „monumentalne" czy wzorowe późniejsi czytelnicy przyjmują już jako charakterystyczne. W *Bez dogmatu*, a w stopniu wyższym w *Rodzinie Połanieckich*, właśnie typizacja materiału artystycznego utrwaliła cechy środowiska w sposób wyrazisty.

Na swój sposób próbowali stawiać „kropki nad i" konserwatywni komentatorzy. Np. Konstanty Wojciechowski pisał:

„Połaniecki ma dom komisowy, myśli o założeniu fabryki perkalików (interes milionowy), ale nie zakłada tej fabryki. Dlaczego? Bo wyszedł z roli i na rolę wraca, wraca do Krzemienia, własności Maryni Pławickiej. Wraca, by orać i siać, jak orali i siali ojcowie jego, i chodzić z Marynią i dziećmi swymi do kościoła na Mszę Świętą, jak chodzili jego ojcowie. Dom komisowy był epizodem, był środkiem, pracą życia Połanieckiego będzie uprawa zagonu ojczystego. I to jest teza Sienkiewicza. Wszyscy tak wrócicie — woła autor — wszyscy tak powinniście wrócić, bo bez ziemi nie ma życia i nie ma szczęścia. Królewskiście »szczep piastowy«, z drogą pracy wytyczoną przez wieki. Wolno z tej drogi zejść, ale tylko po zdobycie środków do powrotu na nią. Bez ziemi nie ma szczęścia" (K. Wojciechowski: *Henryk Sienkiewicz).*

Wszelka praca w mieście, w przemyśle czy handlu, zdaniem Wojciechowskiego, godna jest Polaka, jeśli celem jej jest zdobycie gotówki i ucieczka na wieś. Mamy tu przy tym rys bezradności wobec istotnych problemów życia współczesnego, nasuwanych przez rozwój gospodarczy.

Komentarz powyższy jest znamienny dla stylu, w jakim pisano o Sienkiewiczu od czasów *Trylogii*. Wytrawni skądinąd profesorowie, zblazowani literaci wpadali w ton jakiegoś uniesienia, doprowadzając nieraz interpretacje myśli pisarza do absurdu, by te absurdy narzucać jako wzór wychowawczy. Komentarze takie cieszyły się znacznym rozpowszechnieniem. Cytowana praca Wojciechowskiego miała kilka wydań (cytat niniejszy pochodzi z wydania III, z r. 1925).

Mamy tu zarazem przyczynek do tonu niektórych polemik z Sienkiewiczem; gwałtowność ich określał sprzeciw nie tyle wobec pisarza, nie zdradzającego na ogół specjalnego fanatyzmu w tym, co pisał, ale właśnie wobec tych wybuchów zapóźnionej mentalności szlacheckiej u niektórych wielbicieli pisarza. Szło to nie zawsze słusznie na jego rachunek.

K. W. ZAWODZIŃSKI O REALIZMIE „RODZINY POŁANIECKICH"

W nowszych czasach interesujące rozważania na temat powieści znalazły się w szkicu K. W. Zawodzińskiego (nie żyjącego już krytyka) pod tytułem *Czy i dlaczego „Rodzina Połanieckich" jest martwą pozycją w dorobku Sienkiewicza,* zamieszczonym w tygodniku *Kuźnica* w r. 1946. Zawodziński zajął się

zwłaszcza sprawą, o ile powieści Sienkiewicza na tematy współczesne odpowiadają przyjętym założeniom realizmu. Pisał:

„Wobec wspomnianych tendencji dyskryminacyjnych warto zaznaczyć podkreślenie jej zalet, a więc w pierwszym rzędzie doskonały początek, technika ekspozycji; swoboda narracyjna, a i urozmaicona, mimo że rdzeń fabuły pozostaje tradycyjnym częściowo szablonem, nowatorskie skłonności w zakresie formy jak i w zakresie »psychologizmu« powieściowego. Natomiast w miarę rozwoju powieści zalety te bledną, liczba działających osób wzrasta ogromnie, ale są to figury scharakteryzowane zwięźle i dość plastycznie, ale raczej dwuwymiarowe sylwetki, wcielenia pewnych wad, zalet, światopoglądów, działające, zachowujące się dość monotonnie.

Doskonale od początku »postawione« charaktery okazują się statyczne: papa Pławicki, potomek Zagłoby... ukazany jest w całości na owych świetnych pierwszych czterdziestu stronicach, a potem już go znamy za dobrze... Doskonała początkowo kompozycja rozluźnia się: powieść staje się gdzieś w połowie *»roman fleuve«*, przy czym jej odnogi tym bardziej są zbędne, im mniej autor potrafił zainteresować nas do bohaterów tych, na marginesie, lecz często bardzo obszernie (dzieje miłości Zawiłowskiego) opowiedzianych historii, zwłaszcza że je poznajemy przeważnie z suchej i dalekiej relacji, nie zaglądając do duszy osób działających, czasem przez zaniedbanie autora, a czasem intencjonalnie (piękny Kopowski) duszy pozbawionych. Technika affabulacji, przy całej doskonałej prostocie nieposzlakowanego języka, zaczyna nas nużyć, gdy przechodzi w suchy schematyzm i sentencjonalizm."

Zawodziński podkreśla rozrzedzenie realiów tła. Zwięzłość opisu w pierwszych rozdziałach utworu ustępuje schematyzmowi i ogólnikom w opisie perypetii bohaterów.

„Z ich spraw zarobkowych znamy jedną spekulację Połanieckiego, jeden proces, który prowadzi Maszko i przegrywa, nie mówię, ma się rozumieć, o sprawie Krzemienia, która od zażądania zwrotu ciążącej na jego hipotece sumy Połanieckiego, aż po jego odkupienie przez bohatera dla żony, stanowi właściwie trzon fabularny powieści i bodaj jedyna zapewnia jej »jedność akcji«. Wspomniana za to spekulacja sympatycznego Stacha Połanieckiego jest bądź co bądź jasna, tak jak jasna byłaby ona dla prokuratora, który już w następnej generacji w każdym, nawet typowo kapitalistycznym, ustroju niewątpliwie by się nią zajął jako klasycznym przykładem »paskarstwa«, spekulacji obliczonej — powiedziano to w powieści *en toutes lettres* — na klęskę nadciągającego głodu.

Dalej baza społeczna Połanieckich jest szczupła. Obejmuje środowisko kosmopolitycznych snobów, obce tradycji narodowej, obce życiu społecznemu i kulturalnemu. Szczupłość wyobrażonego środowiska, brak realiów ówczesnego życia, nawet dla nas, z odległości półwiecza, zubaża obraz obyczajowy."

Zaciążyła też na powieści salonowość i obyczaje dobrze wychowanych ludzi.

„Skonstatowaliśmy powyżej rozrzedzenie realiów, brak opisowości, niezmiernie rzadko nawet ukazaną gestykulację (ludzie dobrze wychowani nie machają rękami przy rozmowie)... Z rzeczy, które się dzieją w kółku Połanieckich, mało »widzimy«, raczej je znamy z relacji, słyszymy od autora i od rozmawiających. Bo konkretną sprawą, przed oczy nam przedstawioną, spra-

wą zresztą najważniejszą jest utrzymywanie stosunków, odwiedzanie znajomych. Wciąż ktoś do kogoś przychodzi, wstępuje, składa wizytę, mając do niego interes lub wprost, żeby pogadać, »na szklankę herbaty«. Dla młodych to »bywanie«, to życie towarzyskie (nie ma tu zresztą przedstawionych »zabaw« na większą skalę, »balów«), to jedyne dozwolone ścieżki doboru płciowego albo, używając wyrażenia zupełnie innego »szeregu« — intryg miłosnych. O czymże ludzie ci »bywając« rozmawiają, a raczej co z tych rozmów notuje Sienkiewicz. Oczywiście o wspólnych znajomych; ten dział rozmów, *vulgo* »plotkowanie«, Sienkiewicz kunsztownie używa na posuwanie akcji w szeregu równolegle rozwijających się wątków. Ktoś umiera, żeni się, rozwodzi, pojedynkuje się, bankrutuje, otrzymuje spadek — o wszystkim prawie dowiadujemy się od rozmawiających osób."

Góruje w powieści sfera rentierów, jest nieco spekulantów, brak natomiast „wolnych zawodów"... w ścisłym sensie, przecież Połaniecki, inżynier chemik, nie uprawia swego zawodu; adwokat Maszko jest po prostu spekulantem.

Motorem życiowym jest pieniądz. Zawodziński pisze:

„Pieniądz nie zna ojczyzny i warstwa ta jest kosmopolityczna w sposobie życia, w obojętności na sprawy kulturalne i polityczne narodu... brak jakichś cech życia artystyczno-literackiego Polski ówczesnej; nie znajdziemy i przemycanych tak często w dziełach Orzeszkowej i Prusa poprzez zakazy cenzury wspomnień powstania. Młoda ta warstwa jakby nie nawiązała jeszcze do tradycji narodowej, która nakazuje przynajmniej podtrzymywać zabytkowe pałace i »reprezentować« swoiście Polskę na arenie międzynarodowej, choćby wysokością stawki przy karcianym stoliku. Środowisko Połanieckiego chętnie zrzuca z bark feudalny zaszczyt połączony z pewnymi obowiązkami — rezydowania w dziedzicznych dobrach."

Z salonowością ujęcia wiąże się sentencjonalizm.

Ale pomińmy to, czego tu nie ma, a powróćmy do tego, co jest: „...olbrzymia część poruszonych tu spraw zasadniczych nie da się załatwić w salonie ani w przedstawiającej go powieści inaczej, jak krótkimi, przecinającymi kwestię sentencjami. Jest w nich mistrzem Sienkiewicz, aforyzmy jego w rodzaju słynnego »a msza się wciąż odprawia« są nieodparcie zwycięskie w dyskusji salonowej. Bo jakże tu na nie odpowiadać? Długą rozprawą wykazującą płytkość lub błędność tych twierdzeń — byłby to pedantyzm, niedopuszczalny w salonie. Te aforyzmy, bądź poprzydzielane osobom działającym stosownie do ich charakterystyk... bądź zjawiające się w refleksjach głównego bohatera z marką aprobaty autora, nadają specjalny charakter powieści".

A bohater powieści jest raczej przykładem „bezbolesnego" przekształcania się potomków szlachty w burżuazję polską. Z tą bezbolesnością zresztą różnie bywało.

SNOBIZMY I PLOTKI

Współcześnie już dostrzegano w *Rodzinie Połanieckich* wątek osobisty. Robi do niego aluzje Boy, pisząc o stosunku do Sienkiewicza w Krakowie.

„Nigdy może kult Sienkiewicza w Warszawie, gdzie ścierały się prądy społeczne, nie był tak zupełny, jak w owym »dobrze myślącym«, estetyzującym Krakowie. Sienkiewicz przebywał wówczas w Krakowie wiele, pamiętam jego

odczyt — *Pójdźmy za nim* — preludium do przyszłego *Quo vadis*, ślicznie, choć trochę pretensjonalnie w swej »prostocie« czytane niskim, matowym głosem. Czytał dla Niej... Bo to był okres jego miłości, z której wynikło znikome małżeństwo oraz mściwa tych amorów transpozycja w *Rodzinie Połanieckich*. Był zresztą niewidzialny oczom zwykłych śmiertelników... »Z samymi hrabiami żyje, z samymi stańczykami« — donosi Żeromski narzeczonej w r. 1892" (*Znasz li ten kraj*).

O drugim małżeństwie Sienkiewicza Boy wspomina w innym miejscu swej książki o Krakowie:

„A oto epizod, który przedstawia mi się niby apogeum kończącego się świata, a zarazem jakby jego symboliczne Mane-Tekel-Fares. Był to arcydystyngowany ślub Sienkiewicza, który odbył się w prywatnej kaplicy kardynała Dunajewskiego. Uwielbiałem wówczas Sienkiewicza; uwielbiałem go, Boże odpuść, za *Bez dogmatu;* z bijącym sercem wkradłem się na tę bardzo zamkniętą uroczystość za kartą mego ojca. Sienkiewicz był zawsze trochę snob, jeśli wierzyć wspomnieniom W. Przyborowskiego... Toteż na ślubie tym znalazł się cały wielki świat krakowski. Z ciekawością patrzałem na znakomitego pisarza, wówczas czterdziestosiedmioletniego, co w owej epoce, zwłaszcza dla młodożeńca, było straszliwie dużo. Wydał mi się zachwycający, gdy tak sobie klęczał z dość głupią miną, widocznie wzruszony; dwudziestoletnia oblubienica zdawała się o wiele lepiej panować nad sytuacją. Książę-kardynał, świadom ważności momentu, wypieścił po literacku swoje przemówienie; robiąc aluzję do głośnej powieści Sienkiewicza z naciskiem mówił, błogosławiąc nowożeńcom: »Z dogmatem idźcie w świat...«".

Małżeństwo rozpadło się w pierwszych tygodniach. Jak zwykle w takich wypadkach, nie obyło się bez skandalicznych pogłosek. Wynikła stąd sprawa rozwodowa, szczególnie przykra dla pisarza w związku z jego opinią szermierza katolicyzmu.

Sam Sienkiewicz odpowiadał dyplomatycznie, wymijająco, gdy go nagabywano co do pierwowzorów niektórych postaci. Prof. Krzyżanowski cytuje następujący urywek z listu:

„Na koniec, co do *Połanieckich*, daleki jestem i byłem od odtwarzania w powieści mojej własnej sprawy lub sytuacji, ale pamiętaj jedno, że ilekroć zrobię kobiety kłamliwe, egoistki, przewrotne, słowem, liche natury, tylekroć nie tylko ludziom będzie się zdawało, że to są ich (Wołodkowiczowej * z córką) portrety, ale istotnie, niezależnie od wszystkiego będą musiały istnieć rysy podobne. — Tego ja sam nie potrafię uniknąć — tak będzie w z e s z y c i e m a j o w y m, choć ciocia Broniszowa jest wdową i matką opłakującą syna, który przedwcześnie przyszedł na świat, a jej siostrzenica, panna Castelli, wybujałą jak trzcina panną."

List ten rozpoczyna serię wypowiedzi, tematycznie niemal identycznych, a wywoływanych stale uwagami i zarzutami osób „z towarzystwa", iż pisarz „osmarował" swą teściową.

W każdym razie niektóre szczegóły własnej biografii pisarz wcielił w nieszczęśliwy romans poety Zawiłowskiego. Sprawą niefortunnego małżeństwa zajmował się Falkowski w swojej próbie wizerunku Sienkiewicza *Przede wszystkim Sienkiewicz*, raczej biorąc rzecz od strony osobistej.

* Wołodkowiczowa była teściową pisarza.

Ale takie kwestie, gdy się dostaną do literatury, mają przecież bardziej ogólne znaczenie dla charakterystyki epoki. Już Boy, gdy pisał o mściwej transpozycji tego epizodu w *Rodzinie Połanieckich*, uważał go jednak za symboliczny w jakimś sensie dla końca pewnej epoki.

Powiedziano nie bez słuszności, że plotka jest rudymentem epiki. *Rodzina Połanieckich* nie należy do epiki najwyższej próby, ale — jak inne tego rodzaju utwory — tym lepiej odsłania mechanizm łączący literaturę beletrystyczną z życiem środowiska salonowego, którego sposobem wyżycia się była przede wszystkim plotka.

Zawiłowski, poeta-buchalter, jakoś odosobniony wśród filistrów i „znawców" — nie widać za nim żadnego ruchu literackiego — wydaje się mało autentyczny. Mimo całej umiejętności. Kreacja ta wydaje się pretekstem do wypełnienia określonej funkcji, przede wszystkim do oddalenia autentycznych elementów głośnej wśród towarzystwa historii, która stała się tematem wielu plotek.

Aby zawoalować przedstawienie własnej historii, autor sięgnął po tradycyjny wątek — poeta i świat, pojedynek miłosny znowu jest w tym wypadku jednocześnie turniejem ambicji z konwencjonalnym zamachem samobójczym jako epilogiem.

Sienkiewicz wprowadzając czytelników w epizod z życia osobistego, o czym wiedzieli współcześni, szedł znowu śladami wielu autorów dziewiętnastowiecznych.

Historia Zawiłowskiego — zawód miłosny poety z salonową lalką — stanowiła schemat tradycyjny, który realia częściowo oddalał, a jednocześnie umożliwiał swobodne układanie figur i epizodów rzeczywistych. Było też tu miejsce na element liryczny, ciekawie prezentujący się zwłaszcza w konfrontacji z listami pisarza.

Nasuwa się tu problem owego snobizmu, który wypominało pisarzowi wielu autorów, tak współczesnych jak i późniejszych, przykładowo Żeromski i Boy-Żeleński. Sprawy te często ujmuje się w kategoriach wad osobistych charakteru, czasem z momentem ośmieszającym. W istocie mamy tu jedno z poważnych zagadnień literatury XIX wieku przede wszystkim, bo zjawisko jest zbyt częste i rozpowszechnione, aby je traktować jako osobliwość czysto prywatną.

Zagadnienie snobizmu, tak charakterystycznego dla powieści XIX-wiecznej, ma tło szersze.

Żeromski napisał broszurę *Snobizm i postęp*, w której uwydatnił społeczną rolę snobizmu jako czynnika awansu społecznego. Dlatego można oceniać snobizm jako jedną ze sprężyn poruszających literaturę — klasyczne przykłady mamy u Balzaka i Prousta. Czasem, jak w wypadku Oskara Wilde'a, sprawa zarywała o tragedię. W tym wypadku snobizm ściśle powiązany był z estetyzmem.

Gdyby zastosować do ówczesnych stosunków dzisiejsze pojęcie awansu społecznego, to rozróżnić należałoby dwa etapy. Co innego był awans społeczny w ścisłym sensie, to znaczy wyniesienie jednostki ponad dawne środowisko, co innego awans towarzysko-kulturalny przez wejście do właściwego „towarzystwa", któremu ton nadawała szlachta. W pojęciu ówczesnej elity niezamożny szlachcic mogący się wylegitymować długim szeregiem herbowych przod-

ków był czymś lepszym od bogatego mieszczanina. Awans odbywał się jednocześnie z umacnianiem starej hierarchii.

Ma to zresztą znaczenie dla przedstawienia historii Połanieckiego.

Autor podkreślał izolację towarzyską swego bohatera. Środowisko szlacheckie, gdy zaczął robić interesy, traktuje go z lekceważącą pobłażliwością, a do świata interesów nie bardzo wszedł.

Na tym tle należy rozpatrywać sprzedaż sumy hipotecznej umieszczonej na Krzemieniu. Jak słusznie zauważył Zawodziński, historia Krzemienia jest właściwą osią intrygi powieściowej, tym, co łączy to zbiorowisko obrazów, spostrzeżeń i rozmów. Demonstracyjna sprzedaż powoduje upadek starego gniazda szlacheckiego i uraża środowisko tradycjonalne. Egzageracja, z jaką tę sprawę traktuje bohater, wynika stąd, że uważa to za jakąś próbę charakteru.

W rzeczywistości odbyła się tu walka o wydarcie ziemi z rąk bufona Pławickiego, który gospodarować nie umie, i przejście w ręce człowieka brutalnego i drapieżnego, ale dobrego gospodarza, jakim będzie Połaniecki.

Mamy tu zarazem krytykę środowiska szlacheckiego, które nie umie ocenić prawdziwych wartości.

Wracając do generalnej sprawy snobizmu autorów, trudno przeprowadzać pełną analogię z Balzakiem, gdy chodzi o stosunek autora *Trylogii* do „wielkiego świata". Sytuacja Sienkiewicza była inna, o tyle, że Sienkiewicz był szlachcicem z urodzenia (ojcowskie nazwisko niezbyt ważne, ale matka z domu Cieciszowska) i nie potrzebował podszywać się pod szlachtę, jak to robił Balzak. Ale jakieś podobieństwa istnieją, gdy chodzi o istotne rysy środowiska i o istotną kolizję, w jakiej autor się znalazł. Stąd specjalne uczulenie na niektóre sprawy.

Życie „towarzystwa" upływało w niuansach. Weźmy ustęp powieści omawiający stosunki i atmosferę w przytułowskim dworze Osnowskich:

„Były to jednak zmiany dostrzegalne chyba dla oka bardzo bystrego i przywykłego patrzeć w tego rodzaju życie, w którym, w braku większych celów i tęgiej codziennej pracy, najmniejsze odcienia uczuć, najbardziej subtelne ruchy myśli, a nawet usposobień, nie tylko przybierają pozory doniosłych wypadków, ale częstokroć kryją w sobie rzeczywiste ich zarody. Zewnętrznie życie to pozostało tym, co było, to jest jakby codziennym świętowaniem, majówką, wiejskim wywczasem splecionym z miłości, estetycznych wrażeń, mniej więcej subtelnych rozmów i wreszcie zabaw. Ułożenie całego szeregu tych zabaw tak, aby dzień został zapełniony, było jedynym zadaniem obciążającym umysły"...

Chętnie przebywając w tym próżniaczym ziemiańsko-rentierskim towarzystwie, gdzie życie było codziennym świętowaniem, Sienkiewicz tylko zewnętrznie do niego przylegał.

Przede wszystkim był to człowiek zapracowany, zwłaszcza w tym okresie. W ciągu jakichś dwudziestu lat napisał ze czterdzieści tomów, a więc przypada na rok około dwóch pakownych tomów. Pracowitość, niewątpliwie ogromna, pociągała za sobą m. in. objawy przepracowania, hipochondrii i neurastenii. W towarzystwie musiało to upośledzać, gdy usiłował stanąć do ubiegania się o równorzędną pozycję. Tak było w epizodzie długiego narzeczeństwa i krótkotrwałego małżeństwa z Wołodkowiczówną. Historia Zawiłowskiego zawiera

aluzje nader znaczące. Niemłody pisarz unaiwnił poniekąd rolę, przybierając kostium 28-letniego poety.

W tym okresie Sienkiewicz, mimo sporych dochodów, nie był bogaty. Mając jakieś większe wydatki czy poważniejszy wyjazd uciekał się do kontraktowania powieści.

Prof. Krzyżanowski w *Kalendarzu* pisze o tym:

„Pomysł odeski ma jednak swą ciemną stronę, wymaga pieniędzy, których Sienkiewiczowi wówczas właśnie brakuje. By niedomaganiu temu zaradzić, postanawia napisać nową powieść i wyjechać przy pomocy otrzymanego za nią zadatku. W ten sposób rodzi się pomysł *Rodziny Połanieckich*."

Chodzi o wyjazd do przyszłej narzeczonej. Sienkiewicz pisał w liście:

„Ale mając nieprzepartą abominację do długów, nie chcę pożyczać i skończy się na jakimś kontrakcie o dużą powieść z zaliczeniem kilku tysięcy rs. Ma to tę dobrą stronę, że muszę ją napisać, a tę złą, że, Boże, kiedyż się uwolnię od takiej katorgi."

Artyści bywają skłonni do snobizmu o tyle, iż patrzą na siebie jakby cudzymi oczami.

W tym wypadku wchodziła w grę utrata pewności siebie, nieumiejętność narzucenia swej indywidualności środowisku, w które pisarz wchodził — sztuka, którą w stopniu wysokim posiadał histrion Przybyszewski.

ESTETYZM I SNOBIZM

Łącznikiem ze środowiskiem ziemiańsko-rentierskim był estetyzm nienajlepszej próby. Podszewkę tego estetyzmu odsłania Sienkiewicz z przenikliwą ironią w tej warstwie powieści, którą można by było z uproszczeniem określić jako satyryczną z odcieniem pamfletu osobistego.

W środowisku powieści kręci się paru rzeczywistych artystów — malarz Świrski, poeta Zawiłowski, należą do towarzystwa, ale niezupełnie. Sienkiewicz solidaryzuje się z nimi, Świrskiemu kładzie w usta własne poglądy. Do tej kategorii osób zbliża się dyletant i schyłkowiec Bukacki oraz profesor Waskowski, mistyk i doktryner słowianofilstwa.

Ale estetyzmem legitymują się Osnowscy, a przede wszystkim koteria pani Broniczowej, bigotki, plotkary — traktowana wyraźnie w stylu satyryczno-pamfletowym. Przy charakterystyce panny Castelli Sienkiewicz zauważa, że to dusza estetyczna i dusza modystki zarazem. U tej osóbki, podającej się za malarkę, jak u innych, estetyzm jest legitymacją próżniactwa i pomieszany jest ze sprawami z dziedziny konfekcji. W dalszym wywodzie ta sfera konfekcji rzutuje się i na etykę kobiecą.

Ludzie ci pretendują do znawstwa i wyrafinowanego odbioru w sferze sztuki. Z tym bywa różnie — rzeczywiste znawstwo wyraża się w bezbłędnym na pierwszy rzut oka odróżnieniu skarpetki z *fil d'Ecosse*'u od jedwabnej, sposobie uszycia garnituru itp. — szpilka w krawacie rozstrzyga o klasyfikacji człowieka.

Wszyscy ci ludzie uważający się za znawców przeważnie wzywają imienia sztuki nadaremno, ale to jest dla nich uzasadnieniem przywileju własnej, coraz bardziej marniejącej przewagi społeczno-towarzyskiej.

W gruncie rzeczy ubóstwo rzetelnych zainteresowań równoważy tu nadmiar

pretensji. W zabawny sposób uwydatnia się to w traktowaniu figury Kopowskiego. W zasadzie ujęty w sposób satyryczny, jest on zarazem obiektem podziwu nie tylko kobiet, ale i częściowo autora, który rozpływa się nad jego klasyczną urodą, jak i nieskazitelnością manier.

Były to pozostałości hegemonii salonu w ówczesnym życiu kulturalnym. Stosunki ze środowiskiem, do którego pisarz ciążył i na którym mu niewątpliwie zależało, nie układały się wcale w sposób tak prosty, jak to sobie czasem wyobrażali biografowie. Znowu, mimo iż proporcje były złagodzone, przypomina się tradycyjny niejako stosunek między artystą a wielkim światem.

Jeśli wspomnieć analogię z Balzakiem, to istniała przecież zasadnicza różnica w sile twardości samego środowiska. Wielki świat Balzaka to mimo wszystko ludzie mający coś do powiedzenia w centrum politycznym, jakim był Paryż. To samo można powiedzieć o Prouście i in. Podobne mieszanie estetyzmu z dobrymi manierami, z konfekcją, wartości osobistej z fikcyjnymi wartościami towarzyskimi znaleźć można u narratora cyklu Prousta.

Polski wielki świat miał jednak charakter peryferyjny — środowisko to samo dla siebie szukało centrum, błąkało się między Wiedniem, Petersburgiem a Rzymem czy Paryżem. Była to formacja ze złamanym kręgosłupem politycznym. Sienkiewicz chyba to sobie uświadamiał, toteż w niektórych wypadkach stosunek jego wydaje się dwuznaczny.

Fakt ten odbijał się na walorach formalnych epickości. Przy spłyceniu, ograniczeniu zainteresowań występowała uderzająca redukcja materiału, o czym pisał Zawodziński.

Autor *Rodziny Połanieckich* płacił za swoją rzekomą równowagę epicką sporą cenę. Epika wychodzi z reguły z jakiegoś systemu ustalonych wartości bezspornych, tak dla pisarza, jak i dla jego odbiorców. W tym wypadku ten system wartości opierał się w znacznej mierze na fikcji.

EROTYKA

Część współczesnych krytyków uderzało przeerotyzowanie powieści — czynnik, który w paradoksalny sposób łączył autora z tak dalekim na pozór środowiskiem dekadentów. Wilhelm Feldman pisał w jednym z wcześniejszych wydań swej książki o współczesnej literaturze:

„Sienkiewicz powieścią swą syntezy nie narzucił, a co z niej w pamięci pozostaje — to czynnik może syntetyczny, ale podług interpretacji raczej Przybyszewskiego: rozpętanie Erosa, który panuje z siłą żywiołową, wszechobecny i wszechpotężny, oszukuje mężów, żony, narzeczonych, wybucha chucią bydlęcą w stosunku między Połanieckim a Maszkową, drapuje się estetyką, modli się poezją księżycową, tęskni, bluźni, filozofuje u Świrskiego, kamienieje na obliczu panny Zawiłowskiej, udręcza duszyczkę drobnej Litki, nieubłagany, roszalały, sieje spustoszenia... Panowanie tego żywiołu ślepego a nieubłaganego, za którego naczynie Sienkiewicz uważa głównie kobiety (Płoszowski więc zrehabilitowany), jest właściwą treścią powieści, która — wymierzona przeciw dekadentyzmowi — potwierdza go w jednym z najbardziej esencjonalnych jego poglądów."

W tym duchu Boy napisał swój znany pastisz na powieść uważaną w kołach „dobrze myślących" za wzorową pod względem obyczajowym.

Ciekawie wypowiedział się na temat erotyzmu autora *Bez dogmatu* Mackiewicz w cytowanej już książce. *

Już Stanisław Tarnowski zwietrzył podejrzaną perwersję kłócącą się z oficjalną atmosferą powieści. Chodziło o epizod z pierwszej części powieści z podlotkiem Litką i jej na pół tylko dziecinną, przedwczesną namiętnością do Połanieckiego.

Mamy tu parafrazę wątku z powieści Zoli *Stronica miłości*. Występuje tam chora beznadziejnie dziewczynka, chorobliwie reagująca na erotykę dorosłych i śmiertelnie zazdrosna o matkę. Ale u Zoli podlotek umierając odgrywa rolę raczej demoniczną i łamie miłość matki do doktora.

Sienkiewiczowska Litka została ujęta bardziej dobrodusznie — poczciwie kojarzy małżeństwo Połanieckiego z Marynią i przypłaca to życiem.

Epizod ten jest ciekawy przez swą osobliwość. Niezawodnie Litka zagarnęła część namiętności ze szkodą dla tejże Maryni, która zaraz po ślubie zaczyna właściwie bohatera po trosze nudzić.

Z innej parafii, a mniej subtelna jest erotyka dziedzica Gątowskiego. Warto przypomnieć ten wątek, bo wywołał on krytykę Spasowicza. W swej nader pochwalnej recenzji *Rodziny Połanieckich* wytyka jednak autorowi nadmierne bogactwo i rozrzutność w szafowaniu obrazami nie powiązanymi z kompozycją. Chodzi o obrazek następujący:

„Tymczasem nadjechał pan Gątowski i powiesiwszy okrycie w sieni na kołku, szukał w nim właśnie chustki do nosa, gdy dziwnym wypadkiem Rozulka, niania Stasiowa, znalazła się także w sieni i zbliżywszy się do pana Gątowskiego, naprzód podjęła go pod nogi, a potem pocałowała w rękę.

— Ano, jak się masz, jak się masz. A co powiesz? — spytał dziedzic Jałbrzykowa.

— Nic, chciałam się ino pokłonić — odrzekła pokornie Rozulka.

Pan Gątowski przechylił się nieco w bok i począł szukać czegoś palcami w kieszeni od kamizelki, lecz ona widocznie przyszła się tylko pokłonić dawnemu dziedzicowi, bo nie czekając na datek pocałowała go znów w rękę i odeszła cicho do dziecinnego pokoju.

Pan Gątowski zaś ruszył z gęstą miną do reszty towarzystwa podśpiewując sobie basem:

— Um-dry-dry. Um-dry-dry. Um-dramta-ta..."

Uważniej przeczytawszy ten ustęp można niezadowolenie starego liberała zrozumieć w inny sposób. I tu mamy rysę na etyce obywatelskiej dzieła. Odsłania się w sposób niedwuznaczny brutalność przywileju, tym przykrzejsza, iż aprobowana przez ofiarę.

Gątowski przyczynił się bezpośrednio do tego, że niejedna dziewczyna znalazła się w domu takim, jak u Połanieckich. Młody dziedzic był przysięgłym uwodzicielem dziewcząt wiejskich z okolicy. Jako matki nieślubnych dzieci, mając zamkniętą drogę życiową we własnej wsi, szły do miasta — zresztą, jak wiadomo, niekoniecznie na mamki.

* „...z tego jednak, że nazwał kiedyś twórczość Przybyszewskiego »rują i poróbstwem«, nie wynika bynajmniej, aby Sienkiewicz był jakimś pisarzem »czystym«, którego erotyzm ograniczałby się do »spłodzenia dzieciątka w skupieniu cnotliwym«, że użyję określenia genialnego Boya. Przybyszewskiego rzekomo rozpasany erotyzm to szczeniak w porównaniu z kulturalnym, artystycznym, wyrafinowanym erotyzmem Sienkiewicza. Przybyszewski może być podniecający dla uczniów gimnazjalnych, ale do eksores i artystycznej Sienkiewicza ma się właśnie tak, jak goła baba do kobiety strojnej we wstążki i muśliny i troszeczkę tańcem podnieconej."

Sienkiewicz ujmuje sprawę znowu jako rzecz nienajgorszą, dziejącą się na tym najlepszym ze światów. Dzięki Gątowskiemu istoty tak eteryczne, jak Marynia Połaniecka, które nie mogły karmić dziecka, łatwo uzyskiwały dziewczęta, które je wyręczały w tym obowiązku. Co się stało z dzieckiem Rozulki, o tym nie wiemy, i autor zdaje się tym nie interesować.

Ale w owym czasie w literaturze zaznaczył się już inny — mniej sielski i prostoduszny — stosunek do tych spraw.

Pisała przecież Zapolska i inni autorzy, którzy traktowali temat uwiedzionej dziewczyny w sposób mniej pogodny. *

NIEWYKŁUTA SATYRA

Te „powieści" współczesne, *Bez dogmatu* i *Rodzina Połanieckich*, rzucają też światło na zakres znajomości spraw krajowych, jaki Sienkiewicz posiadał. Nie był on zbyt rozległy. Od czasu przyjazdu pisarza z Ameryki zakres ten raczej się zwężał, choćby z tego powodu, że Sienkiewicz dużo czasu spędzał za granicą.

We wspomnianym rozbiorze *Rodziny Połanieckich* Zawodziński wysnuwa dalsze wnioski na temat metody pisarskiej Sienkiewicza oraz losów realizmu w naszej powieści.

„Jako pisarz okazuje on w tych powieściach mierną »miąższość« swego realizmu powieściowego, wystarczającego na potrzeby uprawdopodobnienia akcji powieści »awanturniczej«, historycznej czy egzotycznej i w ten sposób stworzenie powieści »przykuwającej«, nie dosyć jednak dla tytułu »realisty« w całym znaczeniu słowa. Nie uzasadnia też ta część jego dzieła poglądu na rozkwit powieści realistycznej w Polsce w ostatnich dziesięcioleciach ubiegłego stulecia."

W poglądach Zawodzińskiego znaleźć można sporo uproszczeń. Niemniej ta konkluzja przypomina zdanie Chmielowskiego o właściwościach ogólnych polskiej powieści ówczesnej: brak analizy psychologicznej, powierzchowność, gadulstwo, „serce na języku".

„Pomimo jednak tych wielkich i ważnych zmian, jakim powieść polska w przeciągu lat stu uległa, ma ona jeszcze i dzisiaj pewne cechy świadczące o jej podobieństwie z *Panem Podstolim*."

W *Panu Podstolim* Krasicki stworzył typ ziemiańskiej powieści moralizatorskiej, ze słabą akcją, wypełnioną rozmowami. *Rodzina Połanieckich* była właściwie kontynuacją tego typu powieści przeniesionej w inne warunki, obciążonej odmiennymi zadaniami, zmodernizowanej i rozbudowanej, no i udoskonalonej pod względem narracyjnym.

Zawodziński cytował z aprobatą zdanie prof. Konrada Górskiego o *Połanieckich:* „Byłoby to arcydzieło, gdyby Sienkiewicz stanął na stanowisku ironicznym względem przedstawionego w nim światka, gdyby zrobił to, co Weyssenhoff (też podobno dopiero poddając się cudzej »sugestii«, wbrew pierwot-

* Podobieństwo imion — nieprzypadkowe chyba — przypomina epizod ze *Szkiców węglem*, przykrości, które wójt gminy Barania Głowa miał w związku z inną Rozalką.

„ — Pa! dyć ja wiem — odrzekł wójt — że się wszystko na mnie krupi. Jak Rozalka Kowalicha zległa, sąd kazał jej dać dwadzieścia pięć, dlatego tylko, żeby na drugi raz pamiętała, że to, powiada, dziewce nieładno."

Naczelnik powiatu na znak, że kara cielesna została zniesiona, pobił z kolei wójta.

nej koncepcji) względem *Podfilipskiego*. Ale Sienkiewicz wziął na serio swoich bohaterów i morał wynikający z ich historii...".

Na tych powieściach odbiła się owa technika pisania, o której wspominali ówcześni, motywując zarzuty kompozycyjne.

Sienkiewicz przygotowywał swoje powieści do czasopism w ten sposób, że na początek tworzył sobie zapas, który oddawał do druku, a potem dopiero pisał dalszy ciąg.

Zapas ten przy *Ogniem i mieczem* był znaczny, przy innych powieściach, gdy pisarz czuł większą pewność ręki, ale i przymus zamówień, starczało przeważnie na kilkadziesiąt odcinków.

Trudności powiększał tryb życia — ciągłe zmiany miejsca pobytu. Pobyt kilkomiesięczny w jednym miejscu zdarzał się rzadko:

„Ciężka to rzecz podróżować i pisywać po hotelach, bez żadnych resursów umysłowych, i ciarki mnie biorą, gdy pomyślę, że jeszcze trzy tomy trzeba nabazgrać i żyć ciągle tymczasowym życiem. Gdyby nie to i nie bóle głowy, byłoby tu przyjemnie. Kiedy w niedzielę przy pięknej pogodzie zawiozę Marynię do Nizzy, bo to stąd godzina drogi. Ale trochę czasu nie mam — bo *Czas* następuje mi na pięty i spod pióra drukuje. Straciłem dużo czasu na podróż tu i dlatego mnie dogonili."

To było pisane w okresie *Potopu*, gdy Sienkiewicz woził chorą żonę po sanatoriach zagranicznych, ale i później tryb życia pisarza nie uległ zmianie.

Wystarczały jakieś zakłócenia życiowe, choroba czy inne kłopoty, i Sienkiewicz czuł się przeganiany przez maszynę dziennika.

Usiłuje sobie radzić technicznymi sposobami rozwlekania tekstu, jak w tym liście do redaktora *Czasu:*

„Posyłam początek tomu drugiego, a zarazem propozycję, czy byście nie mogli wprowadzić do odcinka interlinij. Mówią, że za mało dajecie — w ten sposób zamknęlibyście usta narzekającym, bo gdy są interlinie, daje się mało, a wydaje się, że dużo. Wygląd pisma na tym zyskuje. Wy zyskujecie, bo wam powieść za tę samą cenę na dłużej starczy. Na koniec zyskuję i ja, bo nie będziecie mnie tak gonić. Faktycznie odcinek *Czasu*, nawet nie przechodzący na drugą stronę, jest tak duży, że nie podobna wydążyć, zwłaszcza gdy z powodu podróży zajdzie jaka przerwa w pisaniu. Zwracam pańską uwagę, że wszystkie niemal pisma używają interlinij, a nawet przy tym i odmiennego, grubszego druku."

Owa technika pisania tłumaczy, dlaczego ekspozycje Sienkiewicza często przewyższają pod względem formalnym wykonanie całości, na co zwrócił uwagę Zawodziński z okazji *Rodziny Połanieckich*. Są staranniejsze, bardziej obmyślane, niekiedy zdają się obiecywać więcej, niż daje całość.

Po prostu na te wstępne części pisarz miał więcej czasu i spokojniejszą głowę. Później zdarzało się, że nagromadzony w pamięci, a nie utrwalony na piśmie materiał znosił pisarza z obmyślonego szlaku jak wzburzona rzeka czółno.

Wszystko polegało na pamięci. Ale nawet ogromna pamięć pisarza niekiedy zawodziła. Przy ciągłej zmianie miejsca pobytu oczywiście trudno było starannie zmontować pisarski warsztat w sensie materiałów przygotowawczych.

Andrzej Stawar

Zdzisław Łapiński

CZECHOW, LITERATURA I ŚWIAT

Nad podziw nowoczesny jest ów staroświecki pan w *pince-nez* i żakiecie, łokciem wsparty o stolik, z którego zwisają frędzle haftowanego obrusika — taki, jakim go widzimy na zamieszczonej w książce podobiźnie. Samą zaś książkę nazwać można niezwykłą, bo powstałą z przypadku. Czechow nie darzył krytyki literackiej ufnością i do teorii odnosił się niby to z pokorą, a właściwie z lekceważeniem. Jednakże w licznej korespondencji odczuwał potrzebę, aby dać mniej lub więcej ogładzony wyraz swoim przekonaniom twórczym. Po wielu latach te poświęcone pisarskim rozmyślaniom wycinki z listów zebrano w jeden tom i ogłoszono drukiem: *A.P. Czechow o litieraturie* (Moskwa 1955).

Żartował ktoś, że literackie dobre rady poddawać trzeba równie bacznemu oglądowi, co czeki bankowe. Wszystko zależy od pokrycia. Ta sama kilkucyfrowa suma podpisana przez Rockefellera inną uzyska wartość, jeśli ją ktoś z nas podpisze. Zapewne, wiarygodność uwag Czechowa potwierdzona została przez jego dzieła, jednakże gdybyśmy nawet nie znali owych utworów i nie słyszeli ni słówka o autorze, to i wówczas chyba myśli te zachowałyby znaczną część swojej siły przekonywającej. Argumentacja i sugestia pisarska sprawiają, że przyjmujemy bez wahania wszystkie jego sądy, nawet i te, które pozostają na pozór w sprzeczności ze sobą. Wierzymy mu, kiedy doradza pisać „z rozpiętą kamizelką i bez krawata" i tak samo wierzymy, kiedy wspomina o nękających chwilach mozołu i napięcia nerwowego. Wierzymy, bo za każdym zdaniem Czechowa stoi to wysokie mniemanie o sztuce: „Można kłamać w miłości, w polityce, w medycynie można oszukać ludzi oraz samego Pana Boga — trafiały się i takie wypadki — ale w sztuce oszukać nie wolno" (280).

Zastanawiająca jest zbieżność poglądów dziewiętnastowiecznego realisty z nowatorskimi ruchami naszych czasów. „Sztuka pisania — mówił mi on (relacjonuje Łazariew-Gruziński) — zasadza się właściwie nie na sztuce pisania, ale na sztuce... wykreślania tego, co źle napisane" (292). Myśl jakby żywcem wyjęta z artykułu Przybosia. Gdzie indziej zaś: „Opisać, ot, ten na przykład stół, tak jak jest, znacznie trudniej aniżeli podać historię kultury europejskiej" (299). Tym razem trzeba wspomnieć Ezrę Pounda. Albo z innej beczki: „Dla tych, którzy się trapią metodą naukową, którym zesłał Bóg

rzadki talent naukowego myślenia, istnieje, moim zdaniem, jedno tylko wyjście — filozofia twórczości. Można zebrać razem wszystkie najlepsze rzeczy stworzone przez artystów w ciągu stuleci i posługując się metodą naukową wyłowić coś ogólnego, co je upodabnia wzajemnie i co stanowi o ich wartości. Te pierwiastki ogólne będą prawem. W dziełach, które się zowią nieśmiertelnymi, jest ich bardzo wiele; jeśli usunie się je z dzieła, wówczas traci ono wartość i wdzięk. Oznacza to, iż pierwiastki ogólne są nieodzowne i stanowią *conditio sine qua non* wszelkiego utworu pretendującego do nieśmiertelności" (97). Fragment ten przytacza z najwyższą aprobatą w *Poetic, Scientific and other Forms of Discourse* Joshua Whatmough, wyznawca cybernetycznej teorii języka i literatury.

Niezależnie od wartości tych sformułowań najważniejsza mimo wszystko wydaje się ich podstawa myślowa, łącząca różnorodne doświadczenia w jednolitą całość. Taka podstawa u Czechowa istnieje, a naprowadzi na jej ślad słowo „obiektywizm", słowo, którym autor hojnie szafuje. Na pojęciu owym wspiera się cała filozofia pisarska i życiowa artysty. Bezstronny opis nakazany jest przez prawa rządzące dziełem literackim, przez ówczesną sytuację ideową i wreszcie przez moralne zobowiązanie żywione wobec bliźnich. Dojrzała twórczość artystyczna, zdaniem Czechowa, przymusza autora do wyrwania się z psychicznej pułapki i popycha ku sferze bytujących poza nami przedmiotów oraz ludzkich istnień. Pisarz powinien dojrzeć jednostkowe rysy każdego obiektu i wiernie je przedstawić. Nie świat sobie podporządkować, ale siebie przyporządkować światu: „I kogo to ciekawi moje i twoje życie, moje i twoje myśli? Ludziom daj ludzi, nie zaś siebie samego" (129). Jednakże owocem takich przekonań będą u Czechowa dzieła pozbawione piętna naturalistycznego. Autor ulegał wprawdzie opisywanym zjawiskom, chronił ich kształt niepowtarzalny i suwerenność wobec poznającego je podmiotu, ale wprowadzał równocześnie do nich „muzyczny" porządek. Tego właśnie wyrazu „muzykalny" użył Czechow pisząc o swojej pracy korektorskiej: „Korektę czytam nie po to, aby dokonać zewnętrznych poprawek; zazwyczaj kończę w niej opowiadanie i ulepszam je, że tak powiem, od muzykalnej strony" (192). Przeobrażanie naocznej rzeczywistości w rzeczywistość sztuki dokonywało się u Czechowa głównie za pośrednictwem zaklęć językowych, ale to samo np. dotyczy fabuły. Zespół faktów i zdarzeń niby to jest puszczony luzem, oddany na łaskę trafu — jak w życiu, ale naprawdę pozostaje wprzęgnięty w misterną kompozycję. Nad tą właściwością prozy Czechowa snuła Virginia Woolf następujące rozważania: „Nacisk położono w miejscach nieoczekiwanych, tak, iż wydaje się najpierw, jakby tego nacisku całkiem nie było; kiedy się następnie oczy przyzwyczają do półmroku i rozróżnią przedmioty w pokoju, widzimy, jak całkowite jest opowiadanie, jak głębokie, oraz z jaką wiernością wobec własnej wizji dobrał Czechow i ułożył szczegóły w taki sposób, aby powstało coś nowego. Nie można jednak powiedzieć »to jest komiczne« czy »tamto jest tragiczne«, ani też nie jesteśmy pewni — skoro nowela, jak nam mówiono, winna być zwarta i zamknięta — czy owo coś, nieokreślone i otwarte, może w ogóle być nazwane nowelą".*

* *Modern Fiction* (The Common Reader, 1925).

Jest u Czechowa wzruszenie — przemilczane, jest rozpacz — stłumiona, i jest rozpoznanie absurdalnej istoty świata — nie zaprzeczające „danym naukowym" i potrzebie rozsądnego i przyjaznego ludziom postępowania. Poglądy Czechowa należy bowiem uznać za poglądy pozytywisty. Jego stosunek do zjawisk oraz ich rozumienie znajdują oparcie we współczesnym mu stanie wiedzy: „Zaznajomienie się z naukami przyrodniczymi, z metodą naukową sprawiło, że miałem się zawsze na baczności i usiłowałem, gdzie tylko było można, liczyć się z naukowymi danymi, w wypadkach, w których było to niemożliwe — postanowiłem w ogóle nie pisać" (211). Jednak swoją twórczość uprawia pisarz całkiem inaczej, niż czynili to polscy pozytywiści. Nasza literatura z tego okresu pozostawia po sobie jakiś niedosyt. Wszystkich przyjaciół empirycznego myślenia niepokoi z pewnością fakt, że irracjonalizm filozoficzny położył w naszym kraju większe zasługi dla rozkwitu sztuk pięknych. I właśnie Czechow daje przykład, jak rozwiązać spór nie tylko pomiędzy nauką a sztuką, ale i między dwiema postawami: emocjonalną i „naukową", „pozytywną". Jego pogląd na świat zawiera bowiem syntezę dwu najbardziej żywotnych dzisiaj, jednak trudnych do pogodzenia ze sobą wierzeń. Pierwsze z nich karmi się dorobkiem nauk i przypisuje władzom dyskursywnym cenę najwyższą — jako narzędziu wiedzy teoretycznej i użytkowej, zdolnemu uregulować społeczne zatargi, do pewnych przynajmniej granic. Wierzenie drugie formuje się w wyniku naszego zetknięcia się z tym, co egzystencjalizm nazywa „absurdem istnienia". Czechow połączył oba przekonania, ponieważ zrozumiał właściwy zasięg nauki. Odgadł, że nauka nie może wyjaśnić istoty bytu. Tym mniej — ocenić tę istotę. Panuje tutaj demokratycznna swoboda postaw i odczuć. Można w ostatecznym rachunku wydać światu ocenę dodatnią lub ujemną, kwestia zależy od temperamentu, ale w większej jeszcze mierze od epoki.

Czechow nie wyprowadzał zatem z nauki wniosków bardziej dalekosiężnych, aniżeli zezwala na to logika. Uniknął błędu scientystów, którzy sądzili, iż znaleźli kamień filozoficzny, pozwalający zapobiec każdemu kataklizmowi wywołanemu przez przyrodę, społeczeństwo, naturę ludzką. Uniknął także błędu jeszcze bardziej groźnego. Nie rzucił się, wzorem wszystkich rozczarowanych, w przepaść irracjonalizmu, nie pognębił rozumu, chociaż widział jego braki. Nie wmawiał sobie możliwości innego poznania niż empiryczne i racjonalne. Była to mądrość Czechowa. Zaś jego heroizm dokonał więcej. Mimo iż skazany przez własną wrażliwość i czasy, w jakich przypadło mu żyć, na niepewność i wahania, nie uląkł się Czechow żadnego wysiłku, aby spełnić, co uznał za swój obowiązek. „Niechże Pan kiedyś — zwraca się do Suworina — napisze opowieść o tym, jak pewien młody człowiek, syn chłopa pańszczyźnianego, dawny sklepikarz, chórzysta cerkiewny, gimnazista i student, nauczony szacunku dla c z y n u, nauczony całować ręce popom i bić pokłony przed obcymi myślami, wdzięczny za każdy kęs chleba, wielekroć chłostany, chłopak, który spieszył bez kaloszy na korepetycje, skory był do bijatyk, dręczył zwierzęta, lubił zjeść obiad u bogatych krewniaków, przed Bogiem i bliźnimi fałszywy bez żadnej potrzeby, z samego tylko poczucia własnej nicości — niech Pan opisze, jak młody człowiek wysącza z siebie kropla po kropli niewolnika i jak się budzi któregoś wspaniałego poranka czując, że w jego żyłach nie płynie dłużej krew

służalcza, ale prawdziwa człowiecza" (116). Ta sama wytrwałość, co w życiu osobistym, służyła Czechowowi dla dobra publicznego. Należał on do wielkiej rodziny sceptyków, którzy, nie podtrzymani żadną ideologią, czynią, ile zdołają, dobrego, ratują, co się da. Instynkt społeczny Czechowa nie pozwolił pisarzowi zadowolić się aktywnością na polu medycyny. Pewnego razu wyczuł Czechow „w duszy jakiś zastój" i uznał, że „prochu trzeba pod siebie sypnąć" (126). Ruszył wówczas w uciążliwą podróż — która miała na zawsze podkopać jego zdrowie, aby opisać później zabójczy tryb życia, jaki pędzili na wyspie Sachalin więźniowie.

Zasadnicza decyzja Czechowa, zmierzająca do rozróżnienia działalności literackiej i społecznikowskiej, nie została podjęta ani bez zastanowienia, ani przez artystę zamkniętego w wieży z kości słoniowej. Przeciwnie, był to wybór dokonany przez człowieka oddanego sprawie innych ludzi, dlatego też nabiera ów wybór tak wielkiej wagi. Jeżeli jednak, jak powiedzieliśmy, rugował Czechow z literatury tendencyjność, to jaka rola przypaść miała w sztuce pierwiastkom dyskursywnym? „Dla mnie, jako autora — pisze o poglądach swoich postaci — istota tych poglądów nie ma najmniejszego znaczenia. Nie chodzi o ich istotę, zmienną i nienową. Cały sens zawarty jest w naturze tych przekonań, w ich zależności od zewnętrznych wpływów itp. Trzeba je rozpatrywać jako rzeczy, jako symptomy, najzupełniej obiektywnie, nie starając się z nimi zgadzać ani też podając je w wątpliwość. Jeżeli opiszę taniec św. Wita, to przecie nie spojrzy Pan na to z punktu widzenia choreografa? Nieprawdaż? To samo powinno dotyczyć poglądów. Wcale nie miałem pretensji oszołomić Pana swoimi zadziwiającymi zapatrywaniami na teatr, literaturę itp." (135). Powodem owego „urzeczowienia" ideologii, sprowadzenia jej do rzędu jednego z wielu, wcale nie najważniejszego czynnika utworu — są pewne przesłanki z zakresu poetyki: „Byłoby, oczywiście, miło połączyć sztukę z kazaniem, jednakże dla mnie osobiście jest to rzecz niezwykle trudna i prawie że niemożliwa ze względów technicznych. Aby przedstawić koniokradów w 700 wersetach, muszę przecie przez cały czas mówić i myśleć w ich tonie i odczuwać w ich duchu, w przeciwnym bowiem razie, jeśli dołożę czegoś subiektywnego, obrazy się rozpłyną i opowiadanie nie będzie tak spoiste, jak powinna być każda krótka opowieść. Kiedy piszę, wówczas liczę na czytelnika, ufając, że nieobecne w opowiadaniu pierwiastki subiektywne on sam dorzuci" (146).

Za tymi przeświadczeniami teoretyczno-literackimi kryją się wszakże jeszcze inne motywy, które wstrzymują Czechowa przed twórczością o ustalonej orientacji filozoficznej. Oto co znajdujemy w liście do Suworina: „U jednych, zależnie od kalibru, cele są bliższe — silne prawo, wyzwolenie ojczyzny, polityka, uroda czy po prostu, jak u Denisa Dawydowa, wódka, u innych cele są dalsze — Bóg, życie pozagrobowe, szczęście ludzkość itp. Lepsi spośród nich opisują życie realnie, takim, jakie ono jest, jednakże ze względu na to, że każdy wiersz nasycony jest jak sokiem świadomością celu, czuje Pan oprócz życia, jakie jest, również i życie, jakim być powinno, i to Pana oszałamia. A my? My! Opisujemy życie takie, jakie jest, dalej zaś — ni tam, ni siam... Dalej — choćby nas batami ćwiczono. Nie ma u nas ani bliższych, ani dalszych celów i w duszy naszej jak wymiótł. Nie ma u nas polityki, w rewolucję nie wierzymy, Boga nie ma, upiorów się nie boimy,

a ja osobiście nie boję się nawet śmierci i ślepoty. Kto nie chce niczego, niczego się nie spodziewa i niczego nie boi, ten nie może być artystą (...) Pan i Grigorowicz znajdujecie u mnie pewne uzdolnienia. Owszem, na tyle przynajmniej mam zdolności, aby nie skrywać przed sobą swojej choroby i nie kłamać sobie, i nie przykrywać własnej pustki cudzymi szmatkami w rodzaju idei z lat sześćdziesiątych itp. Nie rzucę się jak Garszin z klatki schodowej, ale i nie zacznę zwodzić siebie nadzieją na lepszą przyszłość. Nie ja zawiniłem swoją chorobą i nie mnie leczyć siebie samego, jako że choroba owa, należy ufać, ma skryte przed nami dobre cele i zesłana została nie na próżno..." (167-168).

Przytoczony list wywołał gwałtowną replikę. Broniąc się, prowadzi Czechow dalej swoją myśl: „Jeśli zachciewa się Panu nieszczerości, to w liście Sazonowej jest tego na miliony pudów. »Największym cudem jest sam człowiek i nigdy nie zaprzestaniemy go zgłębiać...« Albo: »Celem życia — samo życie...« Albo: »Wierzę w życie, w jego świetlane chwile, dzięki którym nie tylko można, ale i trzeba żyć, wierzę w człowieka, w dobre strony jego duszy« itd. Czyżby wszystko to było szczere i coś znaczyło? To nie jest pogląd, ale landrynka. Podkreśla ona »można« i »trzeba« dlatego, iż boi się mówić o tym, co jest i z czym się należy liczyć. Niechaj powie najprzód o tym, co jest, a potem ja wysłucham, co można i co trzeba. Wierzy ona »w życie«, a znaczy to, iż w nic nie wierzy, jeśli jest mądra, albo że wierzy po prostu w chłopskiego Boga i żegna się po ciemku, jeśli z niej baba. Pod wpływem jej listu pisze mi Pan o »życiu dla życia«. Uniżenie Panu dziękuję. Toć jej cieszący się życiem list bliższy jest po 1000 razy grobu aniżeli mój. Ja piszę, że nie ma celów, i Pan pojmuje, iż cele te uznaję za nieodzowne i z chęcią wybrałbym się ich szukać, Sazonowa zaś pisze, że nie należy mamić człowieka dobrami, których on nigdy nie posiądzie... (Sazonowa) »ceni to, co jest«, a cała nasza bieda, według jej mniemania, stąd się wywodzi, iż szukamy jakichś tam wyższych i dalekich celów. Jeśli to nie babska logika, zatem jest to filozofia rozpaczy. Kto szczerze myśli, że wyższe i dalekie cele potrzebne są człowiekowi tyle, co krowie, że w celach tych »cała nasza bieda«, temu pozostaje tylko jeść, pić, spać albo, kiedy mu to zbrzydnie, rozpędzić się i walnąć czołem o róg skrzyni" (168-9).

Antoni Czechow swego czoła nie roztrzaskał. Jego sąd o świecie, o literaturze, o wzajemnym ich związku, nie był wprawdzie sądem pogodnym, który by przyniósł łatwą pociechę, jednakże własnym przekonaniom zdołał autor sprostać. Pozostawił zatem utwory po dziś dzień żywe w tradycji zachodniej. Od Hemingwaya aż po nową szkołę francuską, wszelki romansopisarz, podejmujący trud literatury „przedmiotowej", napotyka na swojej drodze tego staroświeckiego pana w *pince-nez* i w żakiecie.

Zdzisław Łapiński

Henryk Bereza

CONRAD MARII DĄBROWSKIEJ

Maria Dąbrowska, zdeklarowana wielbicielka pisarstwa Conrada, nader gorliwie usprawiedliwia się w przedmowie z faktu publikacji książki o Conradzie*: „Książka — mówiłam sobie — jest subiektywna, nie zawiera nic rewelacyjnego i nic chyba nie jest w stanie dodać do wiedzy o Conradzie ani do blasku jego sławy. Zawiera, być może, tylko szereg mniej lub więcej udanych prób uświadomienia sobie, czym dla mnie samej było przeżywanie Conrada" (str. 6).

Nie jestem w stanie ustosunkować się do conradologicznych wątpliwości pisarki, ponieważ nie jestem conradologiem, natomiast wszelkie próby Dąbrowskiej uświadomienia sobie, co dla niej znaczyło przeżywanie Conrada, wydają mi się więcej niż wystarczającym usprawiedliwieniem publikacji książek nawet mniej skromnie pomyślanych. Zwłaszcza że nawet programowo obiektywne enuncjacje krytyczne nie są niczym więcej, jak szeregiem prób uświadomienia sobie, czym dla piszącego jest przeżywanie dzieł twórcy, o którym pisze. Zwłaszcza że „ przeżywania" krytyka rzadko kiedy mogą budzić takie zainteresowanie, jak „przeżywania" twórcy, który skądinąd jest obiektem szerokiego zainteresowania. Stawiając kropkę nad i, chciałbym stwierdzić, że o literaturze najmądrzej piszą sami twórcy literatury, choćby tak jak we wszystkim, co jest sztuką, pisali o sobie używając pretekstu pisania o literaturze, tak jak zazwyczaj używają pretekstu pisania o życiu w ogóle. Dlatego *Szkice o Conradzie* traktuję świadomie jako książkę o Conradzie Marii Dąbrowskiej. Conradów jest tylu, ilu przeżywających jego dzieło.

Conrad Marii Dąbrowskiej jest przede wszystkim rzecznikiem filozofii moralnej, którą sama Dąbrowska wyznaje. W tym upatruję przyczyny fascynacji Dąbrowskiej pisarzem, który jako artysta mógłby nawet być jej całkowicie obcy.

Pisząc o *Zwycięstwie* Conrada wspomina Dąbrowska o drodze Hamsuna i drodze Conrada: „Jeżeli autor daje nam widzenie pospolitego, powszedniego bytu, to musi z tej powszedniości niechcący, napomykając zaledwie, wydobyć niezwykłość, demonizm i tragizm, które tkwią w każdej godzinie naszego

* Maria Dąbrowska: *Szkice o Conradzie*. Warszawa 1959. Państwowy Instytut Wydawniczy; str. 195.

życia. Tą drogą idzie Hamsun. Natomiast jeżeli powieść daje nam sytuacje niezwykłe, nadzwyczajne przygody albo taki czy owaki egzotyzm, to musi zostać z tych rzeczy dobyte na jaw coś typowego, powszechnie ludzkiego, pachnącego naszym codziennym dniem jak domowe zabiegi Robinsona Kruzoe na bezludnej wyspie. To jest znowu droga Conrada" (str. 49).

Wiadomo, że droga Dąbrowskiej to droga Hamsuna, nie Conrada. Wiadomo, że drogę Conrada rezerwuje Dąbrowska niemal dla samego Conrada, z mniejszą wyrozumiałością podchodząc do innych, którzy by na nią próbowali wkroczyć. Przypominam rozważania Dąbrowskiej o opowiadaniach *Nocy* Jerzego Andrzejewskiego. W tych rozważaniach najważniejsza wątpliwość Dąbrowskiej dotyczy tego, co by należało nazwać artystyczną drogą Conrada. I wiemy, że wątpliwość ta uderza nie tylko w Andrzejewskiego, ale w dziesiątki pisarzy, którzy stawiają swoich bohaterów w sytuacjach niezwykłych, sam na sam z obcością świata.

Artystycznych powodów przeciwstawności Dąbrowskiej wobec Conrada można by wyszukać co niemiara. Dąbrowksa kwestionuje epickość talentu Conrada, pisząc o dramatycznej strukturze jego powieści. Chodzi jej między innymi o zawikłaną strukturę czasową narracji powieściowej u Conrada. Niewątpliwie autorka *Nocy i dni* nie ma powodów do zachwytu nad tą właściwością pisarstwa Conrada. To samo może się odnosić do tzw. obiektywizmu, drugiego wyznacznika epickości. Dąbrowska zdaje się nie dostrzegać przeważającej u Conrada konstrukcji narratora jawnego i wynikających z tego konsekwencji, przypisując Conradowi niemal taki stopień obiektywizacji, jaki istnieje w *Ludziach stamtąd* (patrz pochwała nagiej wymowy faktów u Conrada, str. 36). „Droga Hamsuna", społecznikostwo przeciwstawione indywidualizmowi, klasyczna epickość przeciwstawiona skomplikowanym zabiegom narracyjnym i sporo pomniejszych względów usprawiedliwiałoby takie czy inne opory Dąbrowskiej wobec Conrada. Oporów tych jednak nie ma. Dąbrowska jest bez reszty urzeczona Conradem, jego ludzkim i pisarskim geniuszem. Można przypuszczać, że Conrad to największa miłość pisarska Dąbrowskiej, jeśli chodzi o literaturę dwudziestego wieku. Tomasz Mann to ktoś bez porównania dalszy dla Dąbrowskiej, a wszystkiego nie tłumaczą tu polskie parantele Conrada.

Conrad to dla Dąbrowskiej model najszlachetniejszej postawy moralnej. Waga *Szkiców o Conradzie* to waga własnych deklaracji moralnych Dąbrowskiej. Wyłożonych precyzyjnie, jasno i konsekwentnie. Wyłożonych z największym polotem filozoficznym i jak gdyby na szerszym niż we własnej twórczości tle. Skłonny byłbym twierdzić, że deklaracje moralne Dąbrowskiej w *Szkicach o Conradzie* modyfikują niejako perspektywy filozoficzne jej głównych dzieł. Chciałbym się z tego przypuszczenia szerzej wytłumaczyć.

W swoich głównych działach, a przede wszystkim w *Nocach i dniach*, patrzy Dąbrowska na sprawy świata z perspektywy ideałów, żeby tak rzec, klasycznego humanizmu. Ludzie Dąbrowskiej są autonomiczni, a porządek świata jest rezultatem „umowy społecznej" ludzi. Zaufanie do człowieka i zaufanie do porządku świata mimo wszystko to wyznaczniki epickości *Nocy i dni*. Świat *Nocy i dni* jest prostym zaprzeczeniem tego świata, w którym, zdaniem Albéresa, egzystują bohaterowie powieści dwudziestego wieku: „...akcja powieściowa rozgrywa się w świecie, w którym panuje nieład, pośród życia spo-

łecznego pozbawionego jakichkolwiek stałych punktów orientacyjnych, w rzeczywistości moralnej nie posiadającej żadnego bezspornego układu odniesienia, na nieczytelnym tle metafizycznym, a nie wszechświecie ukształtowanym na miarę człowieka" (*Bilans literatury XX wieku*, W-wa 1958, str. 55-56). U Dąbrowskiej jest akurat na odwrót. Jakiś ostateczny porządek świata jest niezaprzeczalny, prawa życia społecznego są do zdefiniowania, zasady moralne są bezsporne, wszechświat jest projekcją naturalnego i ludzkiego porządku rzeczy.

Wydawałoby się, że zaufanie Dąbrowskiej do natury świata jest niepodważalne i ostateczne. Nawet *Gwiazda zaranna* jest wyrazem tego zaufania. Dąbrowska jest w swojej twórczości jednym z ostatnich wielkich epików europejskich, dla których istnieje zawsze możliwość pogodzenia natury człowieka z naturą świata, dla których istnieje zawsze perspektywa ostatecznego porządku wszechrzeczy.

Szkice o Conradzie podważają ten pewnik. Poszczególne fragmenty książki powstawały równocześnie z *Ludźmi stamtąd*, z *Nocami i dniami*, z *Gwiazdą zaranną*. Dąbrowska wykazuje w nich głębokie zrozumienie dla tego wszystkiego, co u Conrada sprzeczne z klasyczne epickim modelem świata. Świadczy to o tym, że jej własny wybór pisarski był wyborem w pełni świadomym, że jej klasycyzm wyniknął z zamierzonego przeciwstawienia się chaosowi, nie z nieświadomości jego istnienia. Widziałbym w tym podobieństwo do Steinbecka, który także chce być klasyczny na przekór wszystkiemu, który sam wyznacza granice swojego widzenia. Piekłem dla Steinbecka mógłby być świat Faulknera. Piekłem Dąbrowskiej jest świat Conrada. Steinbeck odprawia egzorcyzmy na myśl o piekle, jak o tym świadczy *Na wschód od Edenu*, Dąbrowska piekła się nie boi. Conrad jest dla niej bogiem, który nie przestaje być sobą w królestwie ciemności. Conrad nie traci boskości w otchłaniach piekła, Conrad wychodzi zwycięsko z ostatecznej próby swej boskości. Własnego systemu wartości nie poddaje Dąbrowska ostatecznym weryfikacjom, ale tym więcej podziwia Conradowskie wartości zweryfikowane, ocalone wśród świata chaosu. Przywykła do światłości dziennej, penetruje Dąbrowska ciemności nocy tylko ze światłem Conrada. Conrad jest przewodnikiem Dąbrowskiej wśród nocy. Tylko z nim decyduje się Dąbrowska na nocne wędrówki.

Niektóre z nich są więcej niż ryzykowne. Mam na myśli przede wszystkim wędrówkę w świat społeczny *Nostromo* i *Jądra ciemności*. Tym dwom książkom poświęciła Dąbrowska obszerne analityczne szkice. Wszystkie zaprzeczenia, które wysunął Conrad wobec uświęconych ideałów porządku, zostały przez Dąbrowską zarejestrowane i rozważone. Dąbrowska nie zakwestionowała diagnoz Conrada, nie zaprzeczyła istnieniu dżungli społecznej, w której nie liczą się żadne moralne wartości ponadindywidualne. Jest to tym ciekawsze, że właśnie te szkice Dąbrowskiej powstały równocześnie z *Nocami i dniami*. Poprzez Conrada spojrzała Dąbrowska w świat chaosu, który był pełnym przeciwieństwem świata porządku *Nocy i dni*. Poprzez Conrada wyraziły się wszystkie wątpliwości Dąbrowskiej wobec tego „tak", które wypowiadała. Conrad odsłonił przed Dąbrowską całą względność porządku świata i przeciwstawił tej względności bezwzględność prawa moralnego. Dąbrowska uznała, że światło Conrada nie gaśnie wśród nocy. Nie rezygnując tak jak

Conrad z prawd względnych, ostateczną ostoję znalazła Dąbrowska w jego świecie prawd bezwzględnych. Conradowskie deklaracje moralne Dąbrowskiej są prawdami wyższego rzędu, obowiązującymi zawsze i wszędzie. Nie znaczy to, że nie ma prawd względnych, które obowiązują w określonych warunkach.

Kanon Conradowskich wartości bezwzględnych ustaliła Dąbrowska w szkicach *Prawdziwa rzeczywistość Conrada* (1929) i *Społeczne i religijne pierwiastki u Conrada* (1932). Do kanonu tego odwołała się w wielkim eseju *Conradowskie pojęcie wierności* (1946). Esej ten jest sumą ostatecznych definicji moralnych, które i Conrada, i Dąbrowską stawiają w rzędzie najbardziej współczesnych moralistów. Łatwo zauważyć, w jakim kręgu skojarzeń pozostają definicje Dąbrowskiej, określającej sytuację moralną współczesnego człowieka: „Bez sankcji, bez powinności, bez nadziei nagród i bez obawy kar mamy być moralnymi z samego tylko poczucia odpowiedzialności za los własny i los drugiego człowieka. Świadomość istnienia innych ludzi i «bliźniej z nimi więzi» musi być wystarczającym bodźcem i wskaźnikiem postępowania. Żyjemy w ciemności i dlatego musimy być ostrożni, aby poruszając się w niej nie przynieść szkody bliźnim i rzeczom wespół z nami w ciemności się poruszającym. Próba ciemności, niemiłosierna próba odjęcia ludziom światła, złudzeń, jest najcięższą próbą ludzkiej moralności. Przez nią dopiero poznajemy wartość człowieka i jego duchowej kultury (...) Wielki pisarz rosyjski, Dostojewski, powiedział, że jeśli nie ma Boga, to wszystko wolno, a wielki myśliciel francuski powiedział, że jeśli nie ma Boga, to nikt nas ze zbrodni nie rozgrzeszy, więc tym bardziej nie należy się jej dopuszczać" (str. 157-158).

W tak zdefiniowanej sytuacji moralnej człowieka Conradowskie pozytywy moralne: honor, godność, wierność i to, co Dąbrowska nazywa wewnętrzną autonomią człowieka, stanowią szczyt ludzkich możliwości. „Kiedy bohaterowie Conrada walczą o honor, to walczą o zachowanie związku z tym idealnym pierwiastkiem bytu, gdyż jedynie ten związek nadaje godność i wartość życiu. Ocalenie go w sobie czy w kimś, odzyskanie go, a bodaj dostrzeżenie na chwilę — to jedyne prawdziwe na tej ziemi zwycięstwo" (str. 100). W przeciwieństwie do innych Dąbrowska nie uznaje sytuacji bez wyjścia: z każdego upadku można się wydostać „drogą uczynków". Na tej podstawie rozgrzesza Dąbrowska korsarza Peyrola, który uznał swój rachunek ze światem za wyrównany: „I czegóż by miał żałować obywatel Peyrol? Gwałtownych czynów, które mijały się z prawem, ale były zgodne z jego naturą, zbudowały wielkość jego serca i na koniec uczyniły go tym, czym nakazuje być największa mądrość świata: zawsze gotowym do życia, a w gruncie rzeczy wyższym nad jego sprawy?" (str. 45). W sensie moralnym nie istnieją dla Dąbrowskiej sytuacje absolutnie beznadziejne.

Bezwzględne zasady moralne Conrada wydają się pisarce jedyną poręką człowieczeństwa we współczesnym świecie. „Świat dzisiejszy — pisała Dąbrowska — w którym przekroczone zostały wszystkie granice ludzkiej przyzwoitości, a jednocześnie załamały się autorytety wszystkich oficjalnych wiar, doktryn i dogmatów, stanął w obliczu conradowskiej próby moralności. Nie jesteśmy jeszcze w stanie powiedzieć, czy świat tę próbę wytrzyma, możemy jednak z całą pewnością powiedzieć, że lepiej będzie, aby świat się od conra-

dowskiej postawy nie odżegnywał. Wkład tej postawy i tej moralności okaże się potrzebny każdemu, kto będzie chciał kształtować nowoczesną rzeczywistość moralną" (str. 162). Conradowska moralność indywidualna jest dla Dąbrowskiej ostatnią ostoją, nie znaczy to jednak, że tylko w niej ma człowiek szukać ratunku. Lepiej byłoby, gdyby człowiek nie musiał liczyć tylko na siebie, gdyby cały ład społeczny był zbudowany w zgodzie z prawem moralnym jednostki. Dąbrowska wolałaby nie wystawiać człowieka na conradowską próbę, wolałaby nie zostawiać go na pustkowiu, sam na sam z chaosem świata. We własnej twórczości rzadko stawia pisarka człowieka w obliczu ostatecznej próby człowieczeństwa.

Conrad jest ostoją Dąbrowskiej w chwilach zwątpienia w sensowność ludzkich urządzeń świata. W nim wyraża się jej sceptycyzm wobec tych urządzeń, w nim wyraża się jej nadzieja. *Szkice o Conradzie* są książką pierwszorzędnej wagi. Bez tej książki można by najfałszywiej tłumaczyć sobie postawę Dąbrowskiej, bez tej książki można by posądzać ją o nieświadomość najtrudniejszych spraw współczesnego świata. Za jej motywami zgody na świat kryje się pełna wiedza o motywach niezgody. Conrad jest tym bogiem Dąbrowskiej, który jej ukazał wszystkie zakamarki piekła. Bez *Szkiców o Conradzie* niesposób właściwie rozumieć dzieła Dąbrowskiej.

Henryk Bereza

GEST I GŁOS

Jerzy Zagórski: *Krawędź*. Warszawa 1959. Państwowy Instytut Wydawniczy; str. 110.

Awangardyści, surrealiści i nawet dadaiści mieli ponoć swoje klasyczne przystanki. Miał je Apollinaire, Eluard, Aragon i nasi burzyciele zastanych poetyckich form: Stern, Ważyk. Miał je także czołowy nasz „żagarysta", autor *Ostrza mostu*, Jerzy Zagórski, który dłużej może od innych zatrzymywał się na klasycznych postojach.

Na klasycystyczne epizody w twórczości Ważyka wskazał niegdyś trafnie Julian Przyboś w eseiku pt. *Polski Apollinaire*, wydrukowanym w *Przeglądzie Kulturalnym*. Klasycyzm apollinaire'owsko-ważykowski to obsesja cykliczna: pojawia się z dużymi przerwami i ma w sobie coś z próby głosu między jednym eksperymentem poetyckim a drugim. W każdym razie nie jest to u tych poetów tendencją organiczną. Klasyczny wers jest u nich raczej kokieteryjnym zabiegiem, uwydatniającym drogą kontrastu ogólną ich antyklasyczną postawę i to, że wybór poetyki dokonywa się w warunkach zupełnej poetyckiej sprawności. Nawet Tadeusz Różewicz, poeta najdalszy od klasycystycznej poetyki, zwierzył mi się kiedyś, że *pro domo sua* uprawia sonety i kanzony, których, oczywiście, nie drukuje i nie zamierza drukować... „Klasycyzm" u poetów o podobnej stylistyce jest już kompleksem i przypomina łacińską tytułomanię w nauczycielskiej prasie. Jak wiadomo, dawniej w seminariach nauczycielskich nie uczono łaciny...

W twórczości Jerzego Zagórskiego, wybitnego przedstawiciela wileńskiej Awangardy, klasycyzm nie był tylko obsesją i przygodą. Wiąże się to u niego z parnasistowskimi tendencjami, ze swoistym jego poetyckim „okultyzmem" czy — jak kto chce — scjentyzmem, tj. antyromantyczną wiarą „w szkiełko i oko", czyli poetycką przydatność problematyki naukowej i ogólnych problemów kultury.

Przez swoje poetyckie eksperymentatorstwo czuł się on spokrewniony z naukowcem-laborantem, z kręgu nauki zapożyczając często realia dla swoich fantastycznych obrazów:

Na tle wystygłej Sahary i piasku, i transcendentów
Laborant trzepoce łapami, jak żaba na wosku rozpięta.
Na dnie pustego leja mrówkolew mieszka — absolut
I czeka, aż docentowi mózg się otworzy jak strąk.
A docent spraw niezmierzonych trzepoce trylionem rąk
I siedząc na srebrnej podłodze „Topolo! — krzyczy — topolo!"

(Pracownia)

Klasycystyczno-parnasistowskie tendencje przebijają także awangardowy pancerz wielu innych międzywojennych poetyckich utworów Zagórskiego, widoczne są w *Wyprawach* i *Przyjściu wroga*; ponowią się także po wojnie, kiedy najwybitniejsi antytradycjonalistyczni rokoszanie przez pewien czas szukali oparcia w Trembeckim i ska-

nonizowanej osiemnastowiecznej „wersyfikacji narodowej".

Zagórski, autor *Do widzenia Bruges* i *Wieczoru w Wieliszewie*, był może bardziej niż kto inny przygotowany do tego, by sprostać wymogom lansowanej wówczas poetyki. A jednak okres „walnego" klasycyzmu nie bardzo sprzyjał uklasycznionej muzie poety. Był to, co prawda, klasycyzm, ale bez tej uroczej kapryśności, która cechuje Zagórskiego i która sprawia, że obrazy jego „alchemików" i „docentów" tak podobne są do barwnych plebejskich postaci Breughla.

Nowy tomik wierszy Zagórskiego *Krawędź* to udana próba zbilansowania klasycystycznych motywów, zawartych już w dotychczasowej twórczości, lecz przepuszczonych przez filtr dojrzalszej poetyckiej świadomości.

Sądzę, że nie przypadkiem Zagórski przypomniał na początku tomiku kilka swoich wcześniejszych utworów, jak noszący datę 1927 r. wiersz pt. *Strażgard* i inne. Tytułowy utwór tomiku *Krawędź* napisany został dwadzieścia dwa lata temu. Posłużył się nim poeta jako kamertonem i on też nadaje ton całej książeczce:

Ten śpiew
Przynosi z sobą opowieść
o bitwach.
O wiecznych wojnach światów,
Co jak rzeczne tratwy
Obłukują swe brzegi o dzień i o noc.
A tymczasem gasnący w gwieździnych
— aparatach
I budzący się naraz w porankowych
mitrach
Posyła swe spojrzenie, anioła i winy
I rozgrzesza żołnierzy, jak przebaczał
kwiatom.

Hieratycznie brzmiąca fraza stanowi o jedności tonacji tomiku, podzielonego na kilka cykli.

Wszystkie one oscylują między dworną powagą i dostojnością rytmu unowocześnianej ody a kupletem, tak że cykl pt. *Romance* zawiera wiele z *Ironii*, a poważne *Bilanse* skrzą się skrytym humorem, obecnym nawet w strofach o filozoficznym i aforystycznym zacieciu.

Zagórski, kreacionista i poeta gestu, zmierzył się w *Krawędzi* z realistyczną problematyką naszych czasów i chociaż ta problematyka występuje „w przebraniu" zarówno w sensie poetyckiego obrazu, jak i poetyckiego rzemiosła, Zagórski nieraz zadziwia nas celowością stosowanych środków poetyckich. Naładowana współczesnością jest poetycka parafraza rzeźbiarstwa Wita Stwosza, nowoczesnym humorem tchną średniowieczni heroldowie-rycerze, wymieniający dworne ukłony. Przychodzą temu w sukurs „niesłyszalne ultra-głosy" z ultranowoczesnej ballady o *Czterech parach pończoch*, z której treścią uroczo kontrastuje forma Niemcewiczowskiej ballady.

Wszystko to ujęte jest jak gdyby w intonacyjny cudzysłów, jakże dobrze wyczuwalny przez tłumaczy poezji, a bez którego stylizacja wypadłaby koturnowo i drętwo.

Osobiście nie skłaniam się w stronę stylizacji, a mając do wyboru „gest i głos" staram się wybierać głos. Sądzę, że autentyczny eksperyment poetycki oparty być powinien na studiowaniu nowych realiów i notowaniu najczulszych zmian w materii językowej, jakiej dostarcza nam mowa potoczna. Lecz tym nawet, którzy pragną sięgać do stylizacji jako środka współczesnej wypowiedzi, nie wystarczą sam kunszt i elegancja. Poczucie humoru staje się decydujące dla stylizatora balansującego na krawędzi między starą kostiumologią poetycką a nową treścią.

Kiedy to się udaje, wychodzą takie strofy:

Pociągami w gęstych borach
Pogubimy dymu strugi,
Amfibiami przez jeziora
Nakreślimy w wodzie smugi.

Mecz pośpiechu i przestrzeni.

W lasach, polach, wśród manowców
Metropolie niby jeże
Będą szczecią swych wieżowców.

Kłują, lecz paszporty dają.

(Przez rzeczkę)

Wiele strof *Krawędzi* to już czysta aforystyka. Zacytowane oddzielnie, imponują lapidarnością i celnością fraszki, poddanej, oczywiście, awangardowej próbie ognia:

To natrętnie los abstrakcji
Pojęciowy trzebi bakcyl

Obkładając tło echowe
Piątą klepką — mądrym słowem.

*

Zagórski należy do rzędu poetów „niefotogenicznych", a portretowanie twórców o tak migotliwej i zmiennej osobowości nie jest dla krytyka zadaniem łatwym. W przeciwieństwie do nie mniej może utalentowanych poetów „awangardowego pochodzenia" — nie poddaje się on pokusom poetyckiego doktrynerstwa, przy pomocy którego pewni twórcy skłonni są do okrawania własnego talentu i zawężania swoich własnych możliwości. Instynkt poetycki uchronił także autora *Krawędzi* przed koncepcjonizmem poetyckim, swoistym dla poetów wypowiadających się za pośrednictwem kolejno zmienianej kreacji i gardzących stanem poetyckiego negliżu, zarówno w sensie psychologicznym, jak i formalno-estetycznym. Jednakże intuicyjnie wyczuwana antynomia między gestem a głosem nie daje zastygać bohaterowi „theatrum" Zagórskiego, a nawet umowne strofy, metafory i sytuacje liryczne wprowadzane są przez poetę w stan ustawicznej lirycznej wibracji. Niektóre wiersze Zagórskiego upodabniają się dzięki ich nośności uczuciowej do strof *Zaczarowanej dorożki*, których echa pobrzmiewają zwłaszcza w motywach krakowskich:

Mogły wiedzieć to smoki z karbonu,
Co widziały oczy maskaronów,
Kiedy szli pod wieżami Mariackiej.
Czemu, spytasz, „Mariackiej"? — bo fary!
Łopotały w powietrzu sztandary,
Zaś chimerki zwisały jak gacki.

On miał czarny cylinder na głowie,
Ona kołpak biały z atłasu,
Mogli dzielić świat po połowie
Albo w unię go wiązać... do czasu.

(Romanca krakowska)

Krakowski folklor i krakowska sztuka służą poecie jako materiał kreacyjny i kostium. Są one szyfrem dla odautorskiej metafizyki, wciąż poszukującej „piątej kropki" i „świata bez nazwy". Mimo upartego dążenia do kunsztowności, cyzelatorstwa i bizantynizmu, poezja nie jest dla Zagórskiego celem samym w sobie. Cel jest heteronomiczny, metafizyczny, umiejscowiony poza poezją. Pod tym względem autor *Krawędzi* przypomina Rilkego, którego estetyzm był, mimo wszystko, estetyzmem pozornym.

Ale bywają chwile, kiedy twórca czuje się skrępowany w najbardziej finezyjnym kostiumie i kiedy maska dobrowolnie nałożona zaczyna doskwierać. Od czasu do czasu także autor *Krawędzi* wychyla swoją najprawdziwszą twarz zza kunsztownej maski i ukazuje się nam poeta o nowoczesnej wyobraźni w całej swojej prostocie, jak w urzekająco jasnym i jakże wzruszającym wierszu pt. *Dwadzieścia lat:*

Dwadzieścia lat i znowu sami...
Gołębie przez telefon dzwonią.
Za oknem dachy z antenami
Pod nieba zamąconą tonią.

Ta metafora z gołębiami dzwoniącymi przez telefon jest, moim zdaniem, jedną z najciekawszych i najprostszych metafor, użytych przez współczesnego poetę. To już nie półeksperyment, lecz gotowy rezultat lirycznego eksperymentowania, najkrótszą drogą i jednym tchem odbierany przez czytelnika. Jest to — nawiasem mówiąc — jeszcze jeden przykład przydatności częściowych osiągnięć abstrakcjonistycznej czy nadrealistycznej techniki dla realistycznej rekonstrukcji poetyckiej obserwacji i wzruszenia.

*

Do trzech cykli poetyckich *Krawędzi* poeta dołączył dwanaście obrazów prozą. W nich może najczęściej grasuje bakcyl „zagórskiej abstrakcji".

W nich poeta wypowiedział się najpełniej, dając także wyraz „artystowskim" utrapieniom i satysfakcjom poety, dla którego słowo „forma" było zawsze po arystotelesowsku obarczone celowo drążącą treścią.

„Daremnie — pisze poeta — szukam zamierzchłego stylu, w którym najlepiej by się czuły monstra epoki."

Cóż, nawet gotyk ze swymi chimerami i lasem konstrukcji, jest dlań zbyt wysubtelniony i mało krzepki,

wymuskany. Szuka on stylistycznego refrenu dla swojej poezji, tak, ażeby był to jednocześnie refren dla epoki kulturalnej, jaką przeżywamy.

Jest to ambicja, trzeba przyznać, niemała, ambicja, która prześladuje poetów.

Arnold Słucki

„POEMATY I WIERSZE"

Aleksander Rymkiewicz: *Poematy i wiersze.* Warszawa 1959. „Czytelnik"; str. 308.

Od ukazania się pierwszego tomu poezji Aleksandra Rymkiewicza minęło z górą lat dwadzieścia. Jest to okres czasu w życiu twórczym dostatecznie długi, aby mógł być wzięty za podstawę do dokonania oceny zjawiska tego rodzaju, jakim jest poezja autora *Krajobrazów i ludzi.*

Nowy zbiór poezji Rymkiewicza, zatytułowany *Poematy i wiersze,* zawiera wybór z wszystkich ważniejszych pozycji jego dorobku na przestrzeni owych dwudziestu lat. Tom ten reprezentuje też właściwiej sumę dotychczasowych osiągnięć poety niż wydany w roku 1953 tom pt. *Poezje wybrane.*

Poeta debiutował już w atmosferze ostatnich lat poprzedzających wybuch II wojny światowej, w mniejszym prowincjonalnym ośrodku, acz odznaczającym się swoistym życiem umysłowym i odgrywającym rolę w całości kulturalnego życia kraju. Debiut ten był zjawiskiem dość charakterystycznym dla owych czasów. Rok 1936 — data ukazania się pierwszego zbiorku wierszy Rymkiewicza pt. *Tropiciel* — to rok, w którym przebywający już w Warszawie Czechowicz miał za sobą tomiki takie, jak *W błyskawicy* i *Nic więcej,* a najburzliwszy i najbardziej twórczy okres awangardy lubelskiej należał już do przeszłości. Wileńskie „Żagary", zespół, w którym wychował się autor *Tropiciela,* wydały już kilka indywidualności poetyckich, z których najwybitniejsza wywarła dość silny wpływ na najmłodszego poetę tej grupy.

Debiutujący poeta miał więc już przed sobą niejako utorowaną drogę w pewnym określonym kierunku, przez ruch, który nazwać by można drugim rzutem awangardy. Ruch o specyficznym obliczu, tak odróżniającym go od awangardy krakowskiej lat dwudziestych. Dość znane są cechy charakterystyczne tej wileńsko-lubelskiej awangardy, by poświęcać im tu więcej uwagi. Może warto tylko zastanowić się, jak uwydatniły się one w młodzieńczych wierszach Rymkiewicza.

W wierszach tych, operujących tak typową dla obu nurtów awangardy lat trzydziestych mową aluzji i wizji o specyficznej strukturze — występują nieraz jednak obrazy oparte o realia określonego czasu i środowiska. Druga cecha — wyróżniająca te wiersze — to tradycyjna składnia i tradycyjna wersyfikacja, wzbogacona nieco w zakresie rytmiki. Pobrzmiewają tu nawet echa pewnego klasycyzowania, występującego wyraźniej w wydanych nieco później *Potokach.* Tak więc kontrast między potoczystym, gładkim wierszem, wzorowanym nierzadko na tradycjach klasycznych, a wizyjnym, awangardowym obrazowaniem, do którego Rymkiewicz bardziej niż inni żagaryści czerpie materiał z konkretów otaczającej go rzeczywistości — ów kontrast między sferą wersyfikacyjno-stylistyczną a innymi, całkiem nowoczesnymi, śmiałymi i zaskakującymi nieraz środkami formalnymi — stanowi chyba najbardziej charakterystyczną cechę twórczości młodego poety.

Ciemne przeręble na rzece zarosły cienkim
lodem,
pękają banie, pluszczą grube i śliskie
kłody.
Zabija lądowy wiatr zwierzęta, płazy,
owady,
tylko polarni drapieżcy: Rak, Koziorożec,
Plejady,
uchodząc zagładzie węszą za krwią
i zimnym nasieniem,
za urodzeniem człowieka i smutnym,
pierwszym płaczem,

gdy w stajniach ogrzanych centralnie pod
mlecznym oświetleniem
świecą błękitną skórą rasowe, jedwabne
klacze.

Wyobraźnia poetycka autora *Tropiciela* — to wyobraźnia jak najbardziej żywa, śmiała, bliska raczej logice skojarzeń sennych, pokrewna w swym typie tej wyobraźni, która cechowała nadrealistów. Temat i akcja nie obciążają tego utworu, pomyślanego jako poemat, jak to się dzieje czasami w niektórych późniejszych poematach, ze szkodą dla ich poetyckiej zwartości. Są tylko ramą, którą wypełniają barwy żywej, czystej poezji. Świeżość obrazu polega najczęściej na kontraście jakiegoś konkretu z otaczającej i bliskiej poecie rzyczywistości z wizją stworzoną przez swobodną grę wyobraźni lub polegającą na deformacji kształtów świata rzeczywistego.

Osada klaskała rudym płomieniem
na siedmiu wzgórzach wypukłych,
płakała dziewczynka w stalowym domu
w głuchym łoskocie wiaduktów.
. . . . . .
Szedł ponad nimi jak bezszelestna mina
połykacz komet, długowłosy sum,
to świtu korytem tropiciel płynął
i płyt lodowych szum.

Gdy czytam trzecią pieśń *Tropiciela* i wydany w roku 1958 poemat *Himalajskie namioty* — widzę całą drogę, jaką przewędrował poeta. Muszę przyznać, że wizyjny krajobraz Arktyki *Tropiciela* wydaje mi się, w tym właśnie wypadku, trafniejszy w swej wymowie poetyckiej, mimo pewnej młodzieńczej literackości, niż spokojne, narracyjne, a nieraz i pobrzmiewające retoryką strofy *Himalajskich namiotów*.

Można by zarzucić autorowi *Tropiciela* i *Potoków* jakąś literackość w stosunku do tego stopnia szlachetnej prostoty i surowej powagi, jaką osiąga nierzadko w tomie pt. *Z narodem*. Taki zarzut dotyczyć też może owego słynnego katastrofizmu całej szkoły, który istotnie w *Tropicielu* jest może trochę sztuczny. Postawa autora nie wydaje się tutaj pochodzić z wyczucia pewnego nurtu tragiczności, z jakiegoś rozdarcia. Nie jest to ani filozoficzny i historiozoficzny katastrofizm Miłosza, ani płynący z poczucia wewnętrznego tragizmu osobowości katastrofizm Zagórskiego.

Katastrofizm młodego Rymkiewicza jest przeżyciem poetyckim, jest ewokowanym wzruszeniem jakąś rzeczywistością, raczej wyobrażaną sobie niż przemyślaną lub intuicyjnie wyczuwaną.

Tom pt. *Z narodem* ukazał się w roku 1947. Zamyka on okres przeżyć i doświadczeń, przez które przeszło całe pokolenie poetów, jacy zdążyli jeszcze debiutować przed wojną. Okres ten przyniósł nie tylko głębokie przemiany w sztuce poetów takich, jak Jastrun czy Ważyk. Zmienił on oblicze poetyckie pozostałych przy życiu żagarystów, jak Putrament i Zagórski. Wpłynął też decydująco na kierunek rozwoju liryki Rymkiewicza.

Wydaje się, że między autorem tomu *Z narodem* i autorem *Tropiciela* — toczył się jakby jakiś dialog, w którym racja pozostała przy tym pierwszym. Przynajmniej jemu przyznał ją sam poeta.

Tragizm cechujący wiersze zawarte w tomie *Z narodem* nie jest wcale kontynuacją czy konsekwencją literackiego katastrofizmu wczesnych poematów. U podłoża jego leży bowiem suma przeżyć, w rezultacie których autor doszedł do przekonania o konieczności zmiany swego stylu, wymowy swej poezji w kierunku prostoty i bezpośredniości. Co więcej, doszedł do przekonania, że konieczne też jest związanie swej sztuki jak najmocniej z treścią tragicznych przeżyć powszechnych, wypowiedzenie poprzez nią tego wszystkiego, czego ci, których poeta nazywa „prości i niepiśmienni" — wypowiedzieć nie mogą.

Moja poezja idzie wiejską drogą
w porannym mrozie,
gdy jadą ludzie, prosi, podwieźcie
na drewnianym wozie.

Katastroficzne, trochę sztuczne i niejasne, choć sugestywne poetycko i barwne obrazy *Tropiciela* stały się teraz przybraną w poetyckie szaty historiozofią i pamiętnikiem ostatniej wojny. Pamiętnikiem wyrosłym z utrwalonych w poetyckiej pamięci wrażeń i obrazów „czasu zagłady".

Czas ten nie występuje w obrazach ogólnych, lecz związanych z określoną, bliską poecie rzeczywistością. Chodzi tu konkretnie o niezmienny motyw wileńsko-białoruskiej prowincji i polskiej

wioski zaściankowej w latach wojny. Przez pryzmat tamtych krajobrazów i postaci ludzi stamtąd przełamują się sprawy wielkich doświadczeń wojennych. Jakże inaczej dzieje się tu na przykład niż w wojennych wierszach Przybosia, gdzie występują nieraz motywy wsi rodzinnej, ale służą tylko jako elementy struktury innego rzędu, nie one odgrywają rolę zasadniczą w tych wierszach, powstałych w Gwoźnicy. Jest to zrozumiałe: postawa poetycka i rozwój Rymkiewicza są jak najdalsze od postawy, jaką reprezentuje Przyboś — mimo że poprzez awangardę lubelsko-wileńską przecież, przynajmniej w zakresie niektórych środków formalnych, jeszcze przed wojną dotarła poetyka autora *Równania serca* i do piewcy wileńskiej prowincji lat okupacji.

Początkowo wiersze noszą jeszcze charakter pewnej stylizacji: tak jest nie tylko w wierszu zatytułowanym *Ze Słowackiego*, ale i w stylizowanych na ton piosenkowo-zaściankowy wierszach balladowych, jak *Graniczna wieś* czy *Wiosenna piastunka* lub *Kołysanka zimowa* i *Piotrusiowa bajka*. W dalszych jednak utworach wzmaga się napięcie surowego realizmu i nuty patetycznej tragiczności. Takimi cechami uderza utwór pt. *Gałązka jarzębiny, Zapomniana wioska* i wreszcie *Rozmowa z Mickiewiczem:*

Skądże mi taki dziwny obraz się nasuwa
Przez książycowe wrzosy, Adamie, idźmy dalej
— oto wioska ta sama, w której żeśmy stali.
Głuchy łomot, posłuchaj, pióro z rąk wypada
— tu, Adamie, hełm wkładaj, grzmi polska kanonada.

W wierszach tego okresu obserwujemy stopniowo odsuwanie się od tych form, w jakich wypowiadał się młody żagarysta. Dotyczy to głównie obrazu, metafory i języka, mniejsze zmiany zachodzą w warstwie stylistyczno-wersyfikacyjnej. Język poetycki autora tomu *Z narodem* to język jędrnych, ostro zarysowanych, plastycznych obrazów — ściśle związanych z konkretami otaczającymi poetę w codzienności. Coraz bardziej odchodzi on od wizjonerskiej poetyki *Tropiciela*, coraz bardziej zbliża się do jakiegoś swoistego realizmu, nacechowanego może też zwrotem do mickiewiczowskiego typu wyobraźni. Wpływ postawy neoromantycznej daje się zaobserwować u Rymkiewicza w całej stylizacji wydarzeń wojny, w kategoriach tej właśnie wrażliwości i uczuciowości, a nawet w niektórych rekwizytach.

W tomie *Z narodem* pojawiają się też zjawiska, których unikał awangardyzujący poeta „Żagarów". Zjawia się retoryka, zjawiają się środki tego rodzaju, jak alegoria, liczne stylizacje na piosenki ludowe.

Trzeba jednak stwierdzić, że ten okres twórczości przynosi poecie nie tylko to, co się określa pospolicie opanowaniem rzemiosła, ale pogłębienie jego wrażliwości i jego intuicji twórczej. Z lat terminowania w „Żagarach" pozostaje skłonność do bardzo nieraz trafnej i ciekawej deformacji, do trudniejszej metafory, do zaskakującego zestawienia określeń. Rozwija się natomiast coraz pełniejsze i szlachetniejsze opanowanie wiersza, stylu, języka, swoboda władania środkami takimi, jak rytm i rym, które nieraz uderzają swą niezwykłością przez kontrastowanie właśnie z nowoczesnymi metaforami i obrazami.

Wydaje się, że właśnie w wierszach tego rodzaju Rymkiewicz jest najbardziej bliski pełni swych możliwości i że znalazł tu miejsce, w którym zarówno rozwinął te zdobycze, jakie wyniósł z poetyki awangardy, jak i zastosował na ogół twórczo to wszystko, co pociągało go w dziedzictwie wielkiej poetyckiej tradycji.

Postawa intelektualno-moralna poety wobec ostatniej wojny, która mogła przecież wstrząsnąć całym gmachem pojęć, całym sposobem myślenia — nie jest postawą taką, jak u poetów, którzy poddali rewizji swój dotychczasowy światopogląd i w jakiejś wstrząsającej wizji chcieli oddać wyjątkowość „czasów pogardy". Rymkiewicz bliższy jest postawie tradycyjnego ludowego fatalizmu, zgodnie z którym wojna, nawet taka, jaką przeżyliśmy niedawno, jest tylko klęską losową, jedną z tysięcy klęsk ludzkości, i nie pozostaje nam nic innego, jak przyjęcie tego faktu z pewną dozą rezygnacji. Poezja Rymkiewicza, będąc niewątpliwie szczerym i głębokim wyrazem przeżyć powszechnych tego czasu, nie ujmuje odbitych w psychice ludzkiej zjawisk dziejowych w ich złożonej dialektyce i tak dyskusyjnie, jak zasługiwałyby właśnie na to

zjawiska tej miary. Poeta wyraża poczucie tragizmu ludzi głębokiej, ubogiej prowincji, nawiedzonych tradycyjną klęską „głodu, ognia i wojny". Z postawy jego przebija niewzruszona wiara w słuszność sprawy swego kraju, w jej zwycięstwo dziejowe i w sprawiedliwy wyrok historii. Jest to też wyraz głębokiego moralizmu i wiary w zwycięstwo, w ostatecznym rozrachunku, wartości pryncypialnych zawartych w Dekalogu i mimo wszystko żyjących gdzieś w głębi ludzkich serc.

Równowaga, jaką w zasadzie utrzymał poeta łącząc zdobycze awangardy z tradycyjnymi środkami wyrazu poetyckiego, nie zawsze zostaje utrzymana w niektórych następnych pozycjach, wydanych po wojnie. Wydaje mi się, że pewne niepokojące zmiany wynikają z postawionego sobie zadania dążenia do prostoty i bezpośredniości, które jednak znalazło niewłaściwe rozwiązanie w rezygnacji z ambitniejszych poszukiwań w zakresie formy.

Jednak to, co najbliższe poecie, wypowiada on najpełniej niezależnie od takich czy innych stawianych sobie założeń programowych, mimo takich czy innych warunków, w jakich pracował. Poetyka Rymkiewicza szczególnie pięknie kształtuje utwory poświęcone ziemi mazurskiej, krajobrazom i ludziom tamtych okolic, jakże nieraz bliskim krajobrazom i ludziom jego stron rodzinnych.

Jarzębinowy brzeg jesienny
motywy piękne i codzienne
jakby dla wiejskich strof stworzone
ściągała soki jarzębina
a z sokiem ludu ból głęboki
i krew ściągała w swoje grona.

Poezja Rymkiewicza może się wydawać w pewnym sensie „nienoweczesna". Reprezentuje ona przecież tak obce współczesnej mentalności dążenie do równowagi wewnętrznej człowieka, do postawy ładu i spokoju oraz pogodzenia się z losem. Tej równowagi szuka najczęściej poeta w przyrodzie i sztuce. Postawa milczącej kontemplacji przyrody i sztuki jest protestem przeciw urbanistycznej cywilizacji współczesnej. Stąd ucieczka poety do „kraju lat dziecinnych", do naturalnego porządku małej społeczności rolniczej, do prostoty, do bezpośredniości, rodzimości. Można polemizować z postawą autora, zarówno jeśli chodzi o jego stosunek do współczesnego świata, jak i o stosowaną przezeń poetykę, mogącą się komuś wydawać zbyt bliską formom jak najbardziej tradycyjnym. Niemniej jednak odnosi tu poeta sukces nie tylko ze względu na sugestywny wyraz szczerości, autentyczności, ale głównie ze względu na trafne zastosowanie do wyrażania tego typu treści — formy, którą najlepiej włada. Treść wspomnień, krajobrazy ziemi rodzinnej służą poecie dla wyrażenia pewnych przeżyć, w których następuje jakiś osąd świata współczesnego i wartościowanie pewnych elementów naszej cywilizacji. Jest tutaj próba konfrontacji, z której zwycięsko wyjść ma świat tych wartości, na jakich ugruntowane było życie w *Rodzinnych dzwoneczkach*.

Czy możliwy jest jednak rzeczywiście powrót do tamtego świata? Lekki cień melancholii, jaki osnuwa te poematy, mógłby być dowodem przeczucia nieuchronności przemian, które niesie czas. Dlatego liryka Rymkiewicza składa piękny, pożegnalny ukłon tamtym latom, tamtym radościom i ludziom, tamtym uczuciom i prawom.

Wśród tych poematów, które nazwałbym „rodzinnymi" — jest utwór pt. *Spadkobiercy Conrada*. Jego zamknięcie najdobitniej określa postawę moralną poety wobec złożonych i nie zawsze dających się rozsądzić spraw współczesnego człowieka:

Cóż że mnie zdradza moje pokolenie.
Ja jestem wieczny, wstanę z mórz dalekich,
zrodzę się tutaj w piersiach ludzi młodych,
beze mnie nie ma dla ziemi zbawienia,
beze mnie Grecji nie miałyby wieki.
Ja, nieuchwytne coś, co prawa wspiera,
ja — nieuchwytne to, co nie umiera,
ja — wieczne serce, wędrujące morzem,
co szuka w smudze zjawionego lądu
stołów jakiegoś nie z tej ziemi sądu
na rozsądzenie wszystkich ludzkich spraw.

Bogdan Ostromęcki

OŚNIAŁOWSKIEGO POEZJA POPULARNA

Marian Ośniałowski: *Suita cygańska.* Warszawa 1959. „Iskry"; str. 91.

Stwierdza Stefan Lichański w swym omówieniu twórczości Mariana Ośniałowskiego *(Współczesność,* nr 15/46), że prezentowane w jego wierszach ja liryczne, to jakby archetyp poety w wyobrażeniu ludzi stojących dość daleko od literatury. Obserwacja to niezwykle istotna, właściwie punkt wyjścia do interpretacji dorobku Ośniałowskiego. Są to bowiem utwory p o p u l a r n e — w tym sensie, w jakim się mówi o muzyce popularnej, a więc w zasadzie „poważnej", ale — jak np. *Tańce węgierskie* Brahmsa czy uwertury Rossiniego — dostępnej i dla takiego słuchacza, któremu największą przyjemność sprawia sentymentalne tango. „Popularność" jest jakby cechą strukturalną utworu, nie tylko sprawą recepcji społecznej. Utwór powstaje od razu jako „popularny", gdyż — niezależnie od przyjęcia przez czytających — nosi w swej strukturze takie właściwości, które w jakiś sposób odpowiadają upodobaniom odbiorców, mile łaskoczą ich gusty.

Pierwszym zjawiskiem decydującym o popularności (jako właściwości strukturalnej) jest prostota. Prostota tak wyrażanych uczuć, jak środków poetyckich. Oczywiście, jest to prostota wbrew współczesnym modom, które z reguły fascynują dość wąską grupę ludzi, czy wręcz wbrew współczesnemu etapowi rozwoju poezji. Wiersze Ośniałowskiego nie wykazują tych ambicji, którymi niemal tryskają tomiki jego literackich rówieśników. Nie szuka on formuł ostatecznych dla nurtujących obecnie problemów moralnych i filozoficznych, nie usiłuje budować nowego języka poetyckiego. Oczywiście, tym samym stawia się w cieniu tych poetów, u których wysokie ambicje twórcze zyskują ekwiwalent poetycki, ale niewątpliwie wyżej od tych, u których wszystko zaczyna się od wygórowanych ambicji i na nich, a nie na istotnych rezultatach literackich kończy. Ośniałowski obraca się w kręgu konwencjonalnych przeżyć i konwencjonalnego języka:

W grudniowej ciemności,
wśród przepojonych słońcem palm,
w kolorowej radości —
człowiek jest zawsze sam.

(W grudniowej ciemności...)

Spadają w ciemność senne dni.
Nieważne, krótkie, puste, blade.
Ale po nocach nam się śni
„Die Ungarische Rapsodie".

Dzwoni przez mrok, dzwoni przez mgły,
poprzez deszczową serenadę.
Cygańskim krzykiem rwie nam sny,
a świat smutnieje listopadem.

(Listopad)

Konwencjonalnych — a więc w jakiś sposób już obecnych w literaturze, wprowadzonych w jej obieg, a także jakby zadomowionych w świadomości odbiorców. Poezja popularna — jak każda sztuka tego rodzaju — apeluje do przyzwyczajeń artystycznych. Sięgać więc musi z konieczności po te środki ekspresji, które nie tylko nie obrażają smaku estetycznego publiczności literackiej, ale utwierdzają w niej te przyzwyczajenia artystyczne, które ona posiada od dawna i uważa za jedynie możliwe do przyjęcia.

Poezja popularna jest przeto ze swej natury s z t u k ą ł a t w ą. Z tym oczywiście, że „łatwość" jest zjawiskiem niezwykle złożonym tak historycznie, jak socjologicznie. Każdy okres wytwarza swój model łatwości, na jaki składają się nie tyle współczesne doświadczenia artystyczne, ile pewne elementy usiłowań literackich epok poprzednich, które wtedy zresztą mogły być traktowane przez publiczność literacką jako trudne czy wręcz niedostępne. Cóż więc składa się na ową łatwość poezji w roku 1959? Wydaje mi się, że to przede wszystkim, co najogólniej powstaje z kontynuacji poetyki skamandryckiej. W pierwszym rzędzie mówiłbym więc o silnie zaznaczonym i bardzo bezpośrednim emocjonalizmie. Jednakże emocjonalizm ten nie jest wzorowany na romantykach. Jest bowiem niepatetyczny, pozbawiony nuty wzniosłości, ale — zabarwiony pewną dawką humoru lub nieskomplikowanej groteski.

Emocjonalizm ten możemy określić jako intymność typu kameralnego, nastrojoną elegijnie:

Kwitną obłoków chryzantemy.
Ukoił wieczór pustkę dnia.
A my o sobie nic nie wiemy.
Jak wieczność sennie szumi morze.
I nie wiesz, jaką pójdę drogą.
I czy zostaniesz, czy odjedziesz,
nie będzie lepiej.

(Chryzantemy)

Mamy tu wszystko, co może wzruszać czytelnika, który szuka w poezji rzeczy prostych. Jest tu i rozdarty wewnętrznie bohater liryczny, i sugestia pewnej ukrytej głębi myślowej („jak wieczność sennie szumi morze"), i wreszcie sympatyczny obrazek natury. Zjawiska te określają tę warstwę utworu, którą zwykło się nazywać formą. A więc występują tu zrozumiałe, łatwo dające się wyobrazić metafory. Odwołują się one — co bardzo istotne w poezji popularnej — do zjawisk „ładnych", traktowanych powszechnie jako „estetyczne" („obłoków chryzantemy"), i to takich, z którymi łączą się zwykle przedstawienia emocjonalne. W ogóle operuje poeta językiem poetyckim — zastanym. Zdania, pozbawione prozaizmów, nie rwą się i nie kłębią — są ułożone jasno i przejrzyście. Forma wierszowa jest śpiewna (Ośniałowski posługuje się na ogół swobodnie traktowanym wierszem tonicznym) — a więc odwołuje się do tego, co w przyzwyczajeniach czytelniczych jest bardzo głęboko osadzone. Polska poezja popularna (poza wierszowaną humorystyką) jest na ogół melodyjna, bardzo rytmiczna. Tradycja ta ciągnie się chyba od wierszy sztambuchowych z początku XIX wieku i twórczości drugorzędnych romantyków, takich, jak Bohdan Zaleski (on to przecież najsprawniej obsługiwał poetycką katarynkę — chyba nawet Asnyk i Konopnicka nie prześcignęli go w tym zakresie).

Poezja popularna — jak się rzekło — głęboko tkwi w tradycji. Jest to warunkiem jej istnienia. Ciekawe więc, jakie jej elementy wyzyskuje poeta współczesny, starający się być — jak się zdaje — takiej poezji twórcą. Na Ośniałowskiego oddziałała z pewnością poezja francuska, a w pierwszym rzędzie liryka Verlaine'a. Jednakże narzucają się jako zasadnicze związki z twórczością rodzimą. I tak u Ośniałowskiego jest trochę elementów wziętych od Iwaszkiewicza i Gałczyńskiego. Przede wszystkim nasuwają się jednak dwa inne nazwiska: Tuwim i Czechowicz. Obecność pierwszego wydaje się oczywista. Gdzież bowiem miałyby pobrzmiewać echa autora *Siódmej jesieni*, jak nie u poety, który tworzy tak, by jego wiersze mogły dotrzeć do szerokiego kręgu odbiorców. Sprawa Czechowicza jest niewątpliwie bardziej skomplikowana. Jest to poeta chyba nadal zbyt mało znany ogółowi czytelników liryki, poeta niewątpliwie „trudny". Jednakże w poetyce Czechowicza występują elementy, które w sposób nieskomplikowany dają się sprowadzić do zjawisk, jakie są właściwością poezji popularnej. Jego nastrojowość, jego śpiewność, jeśli wystąpi w powiązaniu z trochę inaczej kształtowanym językiem poetyckim, okazuje się elementem bliskim temu, co aprobuje przeciętny smak literacki. Odnosi się to przede wszystkim do ostatniej fazy twórczości Czechowicza, do *Nuty człowieczej*. Do niej też przede wszystkim nawiązuje Ośniałowski — Czechowicz jest jego mistrzem w zakresie stylizacji ludowej. Czechowicz uproszczony — oczywiście.

Z Tuwima czerpie Ośniałowski to, co nazwać można warstwą obyczajową jego poezji. Rzecz bardzo charakterystyczna, albowiem w poezji popularnej obyczaj gra wielką rolę — odwołuje się ona przez to do tych stron życia, które bezpośrednio znane są odbiorcy. Liryka rozwija się zawsze w jakimś — mniej lub bardziej bezpośrednim — związku z obyczajami. One przecież bardzo silnie oddziaływują na tok przeżywania. Współcześnie jednak związek ten został w dużym stopniu zachwiany — przez co poezja straciła jedną z szans nawiązania dialogu z czytelnikami. Może na mocy paradoksu motywy obyczajowe pojawiają się u najbardziej „hermetycznych" poetów: Białoszewskiego i Czachorowskiego. Poprzez wprowadzenie określonego momentu obyczajowego kształtują oni swój język poetycki, wyrosły ze zdeformowania mowy potocznej.

U Ośniałowskiego obyczaje pojawiają się w sposób całkiem odmienny. Kreśli poeta pewną sytuację obyczajową, w której bohater liryczny uczestniczy. Rzecz charakterystyczna — nie jest to sytuacja obyczajowa współczesna, ale

sprzed czterdziestu lat, z okresu pierwszych tomów Tuwima:

Gra Wisła, ptaki, auta, powietrze.
Wisła sina zadzwoni w brzeg.
Rudy Felek w zielonym swetrze
z panną poezją przez most szedł.

Czystą z szoferakiem z Pragi piła —
w barze pod szafirową muchą.
Nad rynsztokiem się pochyliła,
gdzie bezdomny kundel umierał.
(Panna poezja)

W pomarańczowokrwawe zorze
burym dymem plują kominy.
U nas za Wisłą na Pradze
nawet miłość jest inna.

Śmierdzi noc ulicą —
grają w radio na niskich tonach.
„Posłuchaj szumu starych drzew",
„Ramona — Ramona — Ramona".
(Królowa)

Dwojga imion — z wąsikami — Geniek,
Marek.
Przedwojennej chłopak urody,
Elastyczny, amant kucharek.
Jego serce jest slowfoksem kołysane.
(Groteska)

Nawet realia są sprzed czterech dziesięcioleci. Bohaterowie Ośniałowskiego śpiewają *Ramonę*, a nie marsza z *Mostu na rzece Kwai*, tańczą slowfoksa, a nie rock and rolla, chociaż i o nim poeta wspomina. To odwołanie się do zamierzchłej sytuacji obyczajowej wydaje mi się w poezji popularnej szczególnie istotne. Sytuacja ta bowiem została już literacko nobilitowana, czytelnik przyzwyczaił się, że jest ona równie dobrym tematem, jak zjawiska inne. Przedmiejskie obyczaje „szoferaków" i „Geńków, Marków" w roku 1959 są zupełnie inne. Odtworzone w poezji, ich zachowanie mogłoby szokować, a więc stanowiłoby obcą materię w poezji popularnej.

Sprawa poezji popularnej jest niezwykle istotna. W obecnej sytuacji literackiej ukształtowała się przepaść pomiędzy tą liryką, która rzeczywiście eksperymentuje i szuka nowych wartości poetyckich, a twórczością trzeciorzędnych rymopisów, którzy produkty swej muzy przedstawiają na łamach popularnych tygodników i przez to oddziaływują na upodobania niezliczonych ich czytelników. To jednak chyba nieprawda, że Bóg powierzył smak poetycki Polaków panom Marianowiczowi, Prutkowskiemu czy komukolwiek innemu z grona tzw. „satyryków". Pusta przestrzeń, która powstała pomiędzy twórczością ambitną, poszukującą nowości, a wyrobami producentów rymowanych wierszówek dziennikarskich, musi być czymś zapełniona. Wydaje mi się, że tę niezwykle ważną rolę spełnić może poezja popularna typu Mariana Ośniałowskiego — już choćby dlatego, że niewątpliwie jest poezją i przychodzi do publiczności literackiej z tym, co ona w swych mniemaniach potocznych za poezję uważa. Mimo że obraca się w sferze zjawisk dobrze już literaturze znanych, jest przyjemna i — jak to się mówi — nadaje się do czytania. Przy lekturze odbiera się wrażenie, że mimo swej wtórności jest autentyczna. Ma więc przewagę nad doświadczeniami niektórych rówieśników Ośniałowskiego, u których wygórowane ambicje poetyckie nie mają żadnego pokrycia w wartości wierszy, opierają się więc na fundamentach, wzniesionych z wiatru.

Michał Głowiński

LABORATORIUM WYOBRAŹNI

Bolesław Leśmian: *Klechdy polskie*. Opracowała graficznie Danuta Rewkiewicz-Niemirska. Warszawa 1959. „Pax"; str. 272.

Proza poetów. Jakże zazwyczaj bywa inna od prozy „rasowych" czy „zawodowych" powieściopisarzy. Subtelność powieści Rilkego *Malte* jest subtelnością książki pisanej przez liryka, dla którego powieść jest niemal tylko przypadkową formą zewnętrzną. Subtelnością inną niż najbardziej nawet wyrafinowane epizody takiego np.

Prousta. Poeci, gdy sięgają po prozę, zazwyczaj zresztą faworyzują bardziej esej niż powieść. Tacy lirycy, jak Baudelaire, Valéry (a u nas Przyboś) nie wyobrażaliby sobie w ogóle siebie w roli beletrystów, mimo że uprawiali najbardziej zintelektualizowany z rodzajów literackich: szkic krytyczny. Przerażało ich w powieści to, co było informacją o błahych zdarzeniach dnia codziennego, te zdania — tak nieodzowne nawet w najbardziej poetyckiej beletrystyce — mówiące o tym np., że ktoś wszedł do pokoju i przywitał się z gospodynią.

Kiedy się czyta *Klechdy polskie* Leśmiana, nie ma się wątpliwości, że to proza poety. Proza poety w każdym zdaniu, w każdym sformułowaniu. Proza w tym samym stopniu leśmianowska, co najbardziej charakterystyczne dla autora *Łąki* ballady. Już pierwszy akapit książki przypomina świat poetycki i stylistykę wierszy Leśmiana: „Chadzał ongi po ziemi Jan swego nazwiska, Tajemnikiem zwany, bo ludzi unikał, na drzewa się boczył i figury przydrożne omijał. Najchętniej po lasach samotnikował, włóczęgą trudząc duszę i nogi. Duszę miał skrytą, a nogi — bose, że to mu los półzłotka na buty poskąpił". Pojawia się tu tak częsty bohater Leśmiana, który idzie bez celu, po drogach prowadzących donikąd. Tutaj jest on z pewnością tworem baśniowym, owym zwykłym chłopiną, który styka się z niezwykłościami — tak jak w autentykach ludowych. Przeniesiony do wierszy, staje się główną osobą filozoficznego dramatu. Opowiada się o nim w trybie gawędy, nieobowiązującej opowieści, która nadaje fantastycznym zdarzeniom wręcz codzienny wymiar — tak jak w licznych lirykach. Ten początkowy, wprowadzający fragment jest także ekstraktem leśmianowskiej stylistyki. Występuje w nim tak charakterystyczna groteska językowa, polegająca na zestawianiu w jednym szeregu nazw całkowicie różnego typu — zestawienie sugeruje ich jednorodność („Włóczęgą trudził duszę i nogi. Duszę miał skrytą, a nogi — bose"). Humor Leśmiana wynika tutaj z igrania językiem, z wprowadzania słów w takie związki, że pomiędzy wyrazami powstają specyficzne napięcia, chimerycznie przemieniające znaczenie każdego z nich. Element fantastyki rodzi się w samym języku — słowa umieszczone w kontekście, w którym nigdy dotąd się nie pojawiały, wyrażają fantastyczne stosunki pomiędzy zjawiskami — np.: „(...) na drzewa się boczył". Ujęcie stylistyczne, niezwykle często w liryce Leśmiana powracające, wyraża jakiś jemu tylko właściwy dramatyzm, w którym równoprawnymi partnerami konfliktu są człowiek i natura. Świat poetycki Leśmiana jest bowiem zanimizowany — fantastyka stanowi tutaj konsekwencję tego podstawowego faktu.

Uwagi te zmierzają do następującego wniosku: *Klechdy polskie* nie są stylizacją, nie są utworem, w którym pisarz opuszcza świat swoich wyobrażeń poetyckich, by na użytek maluczkich opracowywać obiegowe wątki. Są dziełem stojącym niezmiernie blisko całej jego twórczości lirycznej. Pojawiają się w nich te same wątki i pomysły, które realizację ostateczną uzyskały w *Łące* i *Napoju cienistym*. Niektóre fragmenty sprawiają wręcz wrażenie pierwszego opracowania pomysłów, potem dopiero zrealizowanych poetycko. „— Dobrze to takiemu otworowi na świecie! — wywnioskował Tajemnik. — Inni trudzą się i kłopocą, aby weń wleźć lub zeń wyleźć, a on tkwi sobie w ziemi bezczynnie i ani mu w myśli jakiekolwiek znijście lub wyjście, bo sam jest jednym i drugim" *(Jan Tajemnik)*. Pomysł ten w postaci o wiele bogatszej myślowo pojawi się w wierszu *Otchłań*:

Kiedy wnoszę do lasu znój mego żywota
I twarz tak niepodobną do tego, co leśne,
Widzę otchłań, co skomląc w gęstwinie się [miota
I rozrania o sęki swe żale bezkreśne.

— — — — — — — — — — — — — — — —

Czuję rozpacz jej nagą, czuję głód jej bosy,
Jej bezdomność, gałęzi owianą szelestem,
I oczy, które we mnie przez mętne szkła rosy
Widzą kogoś innego niż ten, który jestem.
(Otchłań)

A oto inna jeszcze paralela: „Dziwował się Dziura temu biegowi, a a przede wszystkim tej okoliczności, że skoro o sobie samym pomyślał, srebrniał we własnych myślach od księżyca i — cały srebrny, lotem porwa-

ny — pierzchał co chwila w nieskończoność" (*Majka*).

Księżyc to — wioska ogromniasta,
Gdzie się ciuła brat mój — Srebroń,
Co siebie własnym snem przerasta,
Więc mu istnienia w srebrze — nie broń!

(*Srebroń*)

Zbieżności takich znalazłoby się sporo. Nie są one przypadkowe — a krytyków Leśmiana naprowadzają na bardzo istotny szlak interpretacyjny. I to w dwojakim sensie. Po pierwsze pozwalają śledzić różne stadia krystalizowania się pomysłów. Po drugie zaś — i to jest właśnie najważniejsze — wskazują źródła, z których Leśmian czerpał, wskazują pochodzenie elementów, z których kształtował swą fantastykę. Z twórczością ludową już od dawna łączyła krytyka lirykę Leśmiana — pierwszą sugestię rzucił zresztą sam poeta, który wyznał, że zawdzięcza dużo folklorowi literackiemu — polskiemu i rosyjskiemu. *Klechdy polskie* potwierdzają słuszność tego mniemania, powziętego jednak na drodze intuicji, a nie analizy konkretnych materiałów porównawczych. Wydaje się, że określenie stosunku do poezji ludowej nie ominie badaczy Leśmiana, że będzie jednym z elementów koniecznych, bez którego interpretacja jego poetyki zawiśnie w próżni.

Będzie to konieczne, mimo że — jak się już rzekło — Leśmian nie jest nigdy stylizatorem. Z ludowości czerpie to jedynie, co jest mu potrzebne do konstrukcji jedynej i niepowtarzalnej wizji świata. Ludowość nie jest bowiem wzorem, ale pożywką wyobraźni — tak jak całe *Klechdy* są jej laboratorium, przygotowującym prefabrykaty, które postać ostateczną zyskają nie na warsztacie gawędziarza, ale liryka.

W *Klechdach*, które są czymś więcej niż parafrazą obiegowych wątków ludowych, pojawiają się najistotniejsze w twórczości Leśmiana problemy filozoficzne. I tutaj występują sprawy, które w cytowanym fragmencie *Otchłani* wyraziły się w sformułowaniu: „oczy (...) widzą kogoś innego niż ten, który jestem", a w innym wierszu:

W cienistym istnień bezładzie Znikomek błąka się skocznie.
Jedno ma oko błękitne, a drugie — piwne,
[więc raczej
Nie widzi świata tak samo, lecz każdym
[okiem — inaczej —
I nie wie, który z tych światów jest
[rzeczywisty — zaocznie?

(*Znikomek*)

W *Klechdach* rozgrywa się także dramat poznania, czy — dokładniej — niepewności poznania, niemożności sprawdzenia naszych sądów i wyobrażeń o świecie zewnętrznym. Między bohaterem — prostaczkiem, główną postacią wszystkich opowieści, a światem dziwów nie zachodzi taki stosunek, jaki zwykle zarysowuje się w autentycznych baśniach ludowych. Fantastykę konwencjonalną przekształca Leśmian w fantastykę nowoczesną — jej tworom nie przypisuje więc rzeczywistego bytu, ale — tak jak w balladach — traktuje raczej jako sposób kontaktu jednostki ze światem. Najpełniej się to uwidacznia w najciekawszym utworze tomu: w *Czarnym koźle*, który właściwie nie jest już klechdą, ale samoistną i oryginalnie pomyślaną nowelą, zaczynającą się ironiczno-zabawną trawestacją społecznikowskich wątków beletrystyki pozytywistycznej. Otóż w tej kapitalnej grotesce już nie wiadomo, czy bohater za diabelskim podszeptem przemienia się w czarnego kozła, czy też jest to tylko urojenie jego sąsiada. Ani narrator, ani bohater sprawy nie rozwiązuje. Konwencjonalny motyw baśniowy staje się funkcją podstawowego w twórczości Leśmiana problemu. Nie jest bowiem ważne, czy jegomość ów rzeczywiście przemienił się w kozła (a w świecie baśni wszystko jest r z e c z y w i s t e) — istotę stanowi to, że innemu tak się wydaje. Tutaj Leśmian wykorzystał motyw ludowy tylko jako pewien zawiązek fabularny, ale rozwiązał go wbrew wszelkiej tradycji. Nasycił bowiem ludową fantastykę tym, co było jej najzupełniej obce i nie znane, a do tego jeszcze zironizował, ujął w tak wielki cudzysłów, że konwencjonalna baśniowość stała się wielką zabawą.

Powstaje teraz problem: dla kogo właściwie *Klechdy polskie* są przeznaczone. Przeprowadzona wyżej analiza wskazywałaby, że nie dla dzieci — choć wydawca zdaje się mniemać inaczej, bo wyposażył książkę w dziwacz-

ny format, dodał sporo ilustracji w typie tych, jakimi graficy zdobią utwory Brzechwy i Porazińskiej, a poza tym zaryzykował niebagatelny nakład 20 tysięcy egzemplarzy. Wydawca też może ma częściowo rację — najbardziej zewnętrzna warstwa *Klechd polskich* może być chyba dla dzieci zrozumiała. Jednakże urok i bogactwo tej niewielkiej książki może pojąć czytelnik, który posiada już pewien zasób kultury literackiej, który choć trochę zna lirykę Leśmiana i potrafi zdobyć się na dystans w stosunku do obiegowych wyobrażeń fantastycznych. *Klechdy* są bowiem w tym samym stopniu leśmianowskie, co najświetniejsze, najoryginalniejsze jego wiersze, choć podczas lektury odczuwa się, że proza nie była żywiołem autora *Dziejby leśnej*, bo w pewnych momentach język jest tak ułożony, jakby za chwilę miał się przeobrazić w balladowy dystych. Nie znaczy to jednak, że mają wartość równą wierszom. Zajmują niewątpliwie pozycję marginesową w dorobku Leśmiana, ale margines to niezwykle ważny i cenny.

Michał Głowiński

RZECZYWISTOŚĆ ZATRZYMANA

Jerzy Kornacki: *Kręgle i kule*. Warszawa 1959. „Książka i Wiedza"; str. 244.

W tej powieści-niepowieści, jakby zbiorku opowiadań łączących się ze sobą wspólnymi postaciami i urywkami słabo rozwiniętej akcji czy zbeletryzowanych wspomnień, dość wyraźnie ujawnia się genealogia grupy „Przedmieście". Pierwszy fragment, zatytułowany *Ten chudy i ten gruby*, wskazuje od razu na bezpośrednie źródło inspiracji tematycznej: oto do redakcji *Epoki* Józefa Wasowskiego przychodzi podczas obecności autora Kornackiego legendarny Franc Fiszer z przypadkowo spotkanym Teodorem Siedleckim, redaktor wychodzi kupić coś na kolację i w konspiracyjnej niemal atmosferze zaczyna się gawęda o dawnych czasach... Ale ten wstęp nie jest właściwie wstępem, realizuje się przy użyciu tej samej metody przedstawienia, co partie późniejsze. Wszystko to są zatem wspomnienia, zmienia się potem tylko perspektywa czasowa. Znane nazwiska (czasem z drobnymi i raczej przypadkowymi odkształceniami, np. Siedlecki to Sielecki) każą zastanowić się nad autentyzmem przedstawionych wydarzeń. Nie jest to łatwe, nie zawsze można natrafić na źródła, zwłaszcza że część tych wydarzeń opiera się zapewne rzeczywiście na ustnej relacji Sieleckiego. To jednak, co ustalić można, świadczy o daleko posuniętej wierności wobec historii, wierności obejmującej autentyczne nazwiska, wyglądy, charaktery, zainteresowania, czyny. Jesteśmy w kręgu radykalnej młodzieży warszawskiej ok. r. 1875, a więc przed przybyciem do Warszawy Ludwika Waryńskiego. Wtedy to właśnie zawiązują się pierwsze po powstaniu styczniowym organizacje konspiracyjne, ścierają się sprzeczne wpływy haseł pracy organicznej z ponowną falą dążeń niepodległościowych, kooperatywy Hildta (u Kornackiego: Hild) ze spiskiem Adama Szymańskiego i Józefa Gaya... *Kręgle i kule* zawierają sporo nazwisk osób wplątanych w te dążenia: obok już wymienionych są Stanisław Mendelson, Maria Gay, Szymon Diksztajn, a zapewne i inne nazwiska nie są zmyślone. Potrzebny byłby tu jakiś klucz, przypisy, objaśnienia, bez tego łatwo stracić linię graniczną między niewątpliwie dosłowną autentycznością a sugerowaną przez beletrystyczną formę fikcją. Ale przeciętnemu czytelnikowi nazwiska te i tak niewiele mówią, można je więc uznać za rodzaj hołdu złożonego przeszłości i zrezygnować z ustalania podobieństw. Inna rzecz, czy wszystkie intencje autora dadzą się wówczas należycie wytłumaczyć.

Jeżeli relacja Kornackiego rzeczy-

wiście opiera się na opowiadaniu Sieleckiego, warto przypomnieć, co o tym 80-letnim w 1933 r. rozmówcy napisał Ludwik Krzywicki: „Opowieści jego, mocno chaotyczne, raczej odpowiedzi przeze mnie zeń wydobyte podczas rozmowy, nie zawsze wiązały się z sobą i obracały się w sprzecznościach. Ale były tam takie szczegóły, które mnie przejęły ufnością do wielu rzeczy, które opowiadał". Kornackiego zawsze pociągały sytuacje pograniczne, narodziny, obietnice, formy niedoskonałe i jakby peryferyjne — nie dziwi więc, że wybrał z bardziej zapewne rozciągniętych w czasie wspomnień okres, kiedy tradycyjna postawa niepodległościowo-szlachecka ustępuje miejsca organizowaniu się rzemieślników, zapowiedziom wystąpienia na scenę proletariatu fabrycznego, kiedy tendencje ideowe występują w postaci nieczystej, jakby z góry skazanej na niepowodzenie, melancholijnej, zamglonej. Typowe sytuacje „nieprzystosowań", tak charakterystycznych dla pisarzy „Przedmieścia" — środowiska skupiającego ludzi, którzy zerwali z tradycyjną bazą, a nie nawiązali jeszcze trwałego kontaktu z nową. Lata siedemdziesiąte ubiegłego stulecia chyba po raz pierwszy ujawniły nową romantykę tego środowiska — romantykę przedmiotów niechlujnych i smutnych. Było to jedno ze źródeł naturalizmu, drobiazgowych studiów środowiskowych, determinizmów socjalnych i związanej z tym nowej estetyki. Kornacki sięgnął więc rzeczywiście do zaplecza swojego pisarskiego wyboru. W tych to przecież latach opanowuje myślącą młodzież, często potomków wykolejonej po powstaniu szlachty, szał pracy fizycznej, która ma być najpewniejszą podstawą wartości moralnych i legitymacją przydatności społecznej: Mendelson terminuje u szewca, Maria Gay wybiera introligatorstwo, Sieroszewski zostaje uczniem ślusarskim, a potem robotnikiem na kolei... Jakże jest charakterystyczne, że Kornacki urywa losy (jeśli tak to nazwać można) swoich postaci na tych zapowiedziach późniejszych wstrząsów; widmo X Pawilonu nie materializuje się tutaj, myśl Marksa jeszcze nie dotarła do młodocianych radykałów, ale narasta już pragnienie przezwyciężenia dawnego świata poprzez wejście w jego najbardziej uczulony punkt: w pracę produkcyjną. Na razie palą się gazowe latarnie, odbywają się spotkania gry w kręgle u Zięciakiewicza, „poprzez wielkie drzewa, świetne w błękicie, czarno budowane z konarów i z gałęzi, z gąszczu gałązeczek i z wronich, może z kawczych, smutnych wart na szczytach, wiatr wieje dreszczem"...

Kręgle i kule, jak w pewnym stopniu cała twórczość autorów *Jadą wozy z cegłą*, są doskonałym przykładem trwałości naturalizmu w prozie, w postaci dostosowanej do późniejszych reguł introspekcji, drobiazgowej analizy odruchów i nasycenia epiki żywiołem lirycznym. Chwila dziejowa żyje tutaj rozpuszczona w tysiącu pozornie chaotycznych sytuacji, które są jednakże dla jakiegoś wystudiowanego dokładnie wycinka rzeczywistości charakterystyczne. Stopień tej charakterystyczności staje się miernikiem wartości i przydatności literackiej. Pisarz zbiera raczej szczegółowe wiadomości o świecie, niż śledzi współczesne konflikty na przykładzie swojej własnej biografii; uważa się za zwierciadło, nie za sejsmograf. Nie odczytuje ze swojego życia powszechniejszych prawidłowości czasu — organizuje swoje życie dla zdobycia materiału gotowego, leżącego poza nim. Stawia się więc poza kategoriami wartościującymi, a raczej wartościuje tylko poprzez wybór tematu, nigdy poprzez bieg wydarzeń i losów, ścieranie się postaw, nadzieje i klęski. Śmierć jest tu tak samo ważna, jak wytarcie nosa. Jedynym okrucieństwem życia jest jego monotonia, nieuchronność tego, co się dzieje — poza tym nadrzędnym prawidłem nie ma rzeczy dobrych i złych, przyjaznych i wrogich. Linię tę prowadzą — przy całej odrębności stylów — do dni dzisiejszych tacy pisarze, jak Maria Dąbrowska, Helena Boguszewska, Jerzy Kornacki. I tylko oni osiągają tak daleko posuniętą rzetelność zaprezentowanego materiału, taką wierność wobec prawdziwych form życia.

Sprawa utrzymywania się tego nurtu naturalistycznego, jego zaplecza, satysfakcji, jaką może dawać pisarzom

i czytelnikom, wymagałaby odrębnej analizy. Wydaje się, że jest on formą szczególnego rodzaju konserwatyzmu. Chodzi tu nie o zatrzymanie naturalnego rozwoju życia, lecz o świadomość, że istniejący konkret ma wartość absolutną, ponieważ legitymowaną samym istnieniem; że jeśli występują w jakimś układzie tendencje dynamiczne, to zostaną one najlepiej wydobyte poprzez zaufanie rzeczywistości realnej, która, ukazana wiernie, sama najtrafniej i niejako automatycznie objawi wszystkie swoje sprzeczności rozwojowe. Występuje tu więc pewna niechęć do teorii, do ideologii, do poszukiwania nadrzędnego sensu. Rzeczywistość historyczna zaskakuje zwykle tego typu pisarzy, ale zaskakuje ich nie wywołując wstrząsów (jakie właściwe były np. grupie „moralistów") — rychło następuje przyjęcie nowego układu za równie naturalny i godny obserwacji, jak poprzedni, granica doświadczenia przesuwa się, nie zmienia to jednak naczelnych kryteriów, które są wobec realiów wtórne, analityczne i wrogie abstrakcji. Decyduje to równocześnie o sile i słabości tej prozy.

Oczywiste jest, że proza naturalistyczna musi być zawsze cofnięta wobec współczesnych napięć — spełnia natomiast funkcje regulatora i może dlatego obdarza się ją zaufaniem. Jeśli jej przedmiotem staje się człowiek jako reprezentant grupy, wyraża ona zwykle szacunek dla indywidualnego wysiłku; uwagę skupia na sobie przede wszystkim wąski zakres pożyteczności. Postawa ta warunkowana jest istnieniem środowisk, które skłonne są uważać swój byt społeczny za względnie trwały, przy czym paradoksalność nowoczesnego rozwoju historycznego sprawia, że ta względna trwałość dotyczy środowisk pogranicznych, ustawionych jakby między biegunami jaskrawych sprzeczności — jak długo bowiem istnieją dynamiczne bieguny, tak długo pozycja pośrednia ma stosunkowo największe szanse pozostać nietkniętą. Swoisty konserwatyzm tej prozy nie jest więc reakcją na postęp: chodzi tu raczej o sentyment dla form życia pozostających w cieniu i przeraźliwie monotonnych, a bardzo często powielanych przez rzeczywistość. Drobiazgowe studia społeczne i przenikliwa obserwacja umożliwiają dokonywanie na tym terenie ciągle nowych odkryć i jest sprawą talentu, czy będą to odkrycia na miarę *Matysiaków*, czy na miarę *Gwiazdy zarannej*.

Czynnikiem, który pozwala dokładnie wystudiować środowisko, jest przecież we współczesnej fazie naturalizmu szczególna barwa zaobserwowanych sytuacji, ich „immanentne" zsubiektywizowanie. Ta barwa jest ważniejsza od losu, ponieważ los o niczym innym nie może świadczyć poza tym, że się stał. Bierny wobec pisarza przedmiot ma być wyeksploatowany do końca — w nieskończonych odmianach układów. Bogactwo tych odmian można zaś osiągnąć przez introspekcję wobec postaci, które tkwią w pokazanych układach. Sposób widzenia przez nie świata, ustawiczny przepływ plazmy psychologicznej staje się nadrzędną instancją — poza nią nie ma już innych sensów. Świat jest doskonale zdezintegrowany, jakby nieprzenikalny pomiędzy jednostkami, a przecież w istocie swojej niezmienny, ponieważ jego forma materialna ma znamiona jakiejś ponurej trwałości. Na tym tle rozgrywają się cienie wewnętrznych dramatów, dążeń, odruchów, różnych postaci rekompensaty. W nowej (ale napisanej w latach 1949—1952) powieści Kornackiego młodzi chłopcy rzucają kulę w kręgle, wyobrażając sobie, że drewniane obiekty są postaciami znienawidzonych osób. Ireneusz Pawęski, potomek prześladowanych unitów, bije kręgle i słyszy krzyk ojca, który naraził się na prześladowania żandarmów, ponieważ nie chciał sprzeniewierzyć się swojej religii. Scenę tę można uznać za symboliczną dla przepaści, jaka otwiera się pomiędzy motywacją a efektem. Życie jest okrutne także dlatego, że oporna materia rzeczywistości wymija się z pragnieniem jej zmiany. Albo inaczej: zmiana polega na przewróceniu kręgli. Kręgle i kule są rekompensatą, podstawieniem, przesunięciem; rzeczywistość tworzą chaotyczne zderzenia się fal, a nie centra, tworzące jakiś określony krąg ruchu.

Może właśnie dlatego Kornacki obserwuje ze szczególnym upodobaniem zderzenia różnych, często nie mających ze sobą nic wspólnego działań,

nie dbając o logikę, czy raczej o zamknięcie przebiegu losu indywidualnego. Można wskazać parę takich styków. Ksiądz Ubysz odwiedza pana Durra, chcąc ulokować u niego rozbitka unickiego — Cecylię Pawęską, siostrę Ireneusza. Ale w mieszkaniu Durra zbiera się konspiracyjna młodzież, która marzy o składzie broni powstańczej. Marusia Gay opowiada swojej przyjaciółce o celowości środków terrorystycznych w walce społecznej, włącznie z podpaleniem majątku, który jest źródłem krzywdy. Wkrótce wybucha pożar u Lilpopa i Raua. Ale jeszcze przedtem Siedlecki wstępuje do straży pożarnej i domyślamy się, że po to, aby sabotować akcję ratowniczą. Na skutek tego wpada w płomienie strażak Franciszek Asaniec, którego odwiedza w szpitalu ksiądz Ubysz, polując na zapis dla kościoła. Asaniec nie chciał gasić ognia, ponieważ przez długi czas był w spółce żyjącej z podpalania, gdzie przypadała mu rola gaszenia pożarów. Te zazębienia są jakby przytłumionym tłem epizodów i one to właśnie sprawiają, że życie staje się „nadzwyczaj dziwne". Niekiedy ulegają one rozluźnieniu albo zanikają całkowicie — wówczas ujawnia się prymat autentyzmu nad logiką wewnętrzną utworu. Poza utrwaleniem osobliwości minionego czasu chodzi tu o konfrontację dwóch postaw — terrorystycznej i reformatorsko-kooperatystycznej, bez wartościowania zresztą, zgodnie z regułą naczelną.

Stosownie do tej reguły, narracja Kornackiego odbywa się poprzez ustawiczną zmienność stanowisk narracyjnych. Przejaw faktu w świadomości poprzedza jego miejsce w ogólnej strukturze treści. Odtworzenie tej struktury przez czytelnika polega więc, jak w krzyżówce, na wypełnieniu pustych miejsc w oparciu o wyznaczone miejsca skrzyżowań. Niektóre z tych zabiegów wymagają przy tym wiedzy historycznej, zewnętrznej wobec utworu. Ale za to w konsekwencji, z jaką Kornacki wykorzystuje bogactwo stanowisk narracyjnych, osiągnięta jest doskonałość. Jest tak, jak w umieszczonym na obwolucie rysunku Barbary Kusak: zarys pochylonej nieco, ale zachowującej autonomię własnego ruchu głowy wypełniają cisnące się zewsząd twarze-maski, które zachodzą na siebie z wyrazem obojętności i stłumionej bezsiły. Nie tylko wszystkie myśli, ale i wszystkie opisy mają swoje odwołanie w konkretnym procesie psychicznym. Zmusza to do przerzucania się z jednej świadomości w drugą, a narracja pulsuje rytmem indywidualnego odczuwania; występuje obfitość zdań wykrzyknikowych lub wielokropkowanych dla podkreślenia urywkowości nasuwających się obrazów, słownictwo i frazeologia narracji zbliżają się maksymalnie do formuły stylistycznej mowy bezpośredniej — sformalizowanego językowo monologu wewnętrznego czy dialogu. Dołącza się do tego częste używanie czasu teraźniejszego w partiach narracyjnych, jakby dla przekreślenia granicy między nieuchronną zawsze aktualizacją dialogów czy rozmyślań a dystansującą narracją jakiegoś anonimowego obserwatora zewnętrznego; od czytelnika wymaga się, aby wszedł w sam gąszcz motywowanych psychicznie odruchów i aby samodzielnie przeprowadził proces porządkujący, nad którym dyrygent tej orkiestry przecież doskonale panuje.

Ale niewątpliwe mistrzostwo literackie Kornackiego nie daje pełnej satysfakcji. Doskonałe wydobycie indywidualnych zabarwień sytuacji staje się dla współczesnego czytelnika ważne, jeżeli perspektywa ustawiona jest w sposób otwierający widoki na nurtujące go sprzeczności, jeśli ujawni mu jakiś pomijany dotychczas czy przeczuwany zaledwie kąt widzenia. Akcja musi być w prozie wykorzystana zgodnie z jej przeznaczeniem, niezależnie od tego, czy jest to akcja zewnętrzna, czy wewnętrzna — rozbudowany w „akcję" ciąg doznań musi mieć swoją strukturę. Proza *Kręgli i kul* nie spełnia tego warunku. Pozwala tylko zatrzymać rzeczywistość i zdobyć się na grymas melancholii wobec dziwnego kłębowiska życia, wobec niewspółmierności zatomizowanych pragnień w obliczu uniwersalnego niwelatora — czasu.

Andrzej Lam

MAGICZNE ZWIERCIADŁO POETÓW

Stefan Flukowski: *Płomień róży*. Warszawa 1959. Państwowy Instytut Wydawniczy; str. 137.

„W mrokach kosmosu płomień róży." Tak się kończy strofa, cytowana jako motto tej drobnej, ale głębokiej pod względem treści książeczki, która, jak poematy muzyczne Wagnera, łączy w sobie pierwiastki poezji, muzyki i plastyki. Jaki to motto ma związek ze Słowackim, dowiemy się w finale. Pomysł oryginalny i sama koncepcja wewnętrzna utworu też niecodzienna: pokazać ostatnie tygodnie życia Juliusza przez pryzmat doznań Cypriana Kamila, doznań poniekąd magicznych. Miara czasu jest tu całkowicie zatracona, jak w powieści Butora *Odmiany czasu*. Zaczyna się od pogrzebu, a potem wszystko jest wspomnieniem, wizją poetycką, rekonstrukcją myślową spraw minionych, stokroć bardziej wyrazistą od rzeczywistości. Forma obrana przez Flukowskiego pozwala na wiele licencji.

„Kilka par wielkich łapsk chwyta krawędzie dziwnie nikłej trumny, ni to dorosłego, ni dziecka. 5 kwietnia. Rok 1849... Pogrzeb polskiego emigranta. Przygląda mu się stary clochard o nodze drewnianej, niegdyś kirasjer Napoleona. Po wyglądzie zgromadzonych w nielicznym kondukcie rodaków zmarłego przypuszcza, że chowają swego dawnego generała.

— Pewnoście pod nim służyli? — pyta starego weterana. — Tak, wielu nas służyło... Ale on sam starczył za parę korpusów... Jego koń znany był w całej armii polskiej. Ogier arabski, biały. »Pegaz« mu było na imię."

Jakież to bardzo polskie i na wskroś romantyczne! Tak, jak późniejsza rozrozmowa Norwida z patronem małej tawerny na Montmartrze. On też stracił przyjaciela emigranta. Zestawienie dobrodusznej i pogodnej filozofii życiowej francuskiego szynkarza z żałobnymi wspomnieniami poety ma wymowę swoistego kontrastu. Flukowski chętnie się nim posługuje, nie zawsze równie szczęśliwie, jak na przykład w momencie, kiedy wracający z ubożuchnego pochówku Juliusza Norwid spotyka w bramie cmentarnej zbytkowny, snobistyczny, paradny kondukt. Zestawienie nienowe, efekt nie budzący głębszego wrażenia w imaginacjach wybredniejszych. Natomiast refleksje nabrzmiałe ironią wywołuje podtekst fragmentu, w którym Słowacki rozwija przed Norwidem swoją teorię i... praktykę wolności i kapitału: „Szczęście człowieka, najbliżej położone szczęścia duchowego i rajskiego, leży w jego wolności. A ta wolność jest w skrzydłach, a skrzydłami, które utrzymują nas, ludzi, nad ziemią, są kapitały... Gdy kogo pragniesz uratować, w jednym dniu możesz oddać wszystko, co masz, a twej miłości w pełni zadośćuczynić".

A potem niespodzianie: „Ci, co cierpieli, godni są wolności". Jesteśmy w krainie przedziwnych kontrowersji i zagadek spekulatywnych i spekulacyjnych, bo twórca *Króla-Ducha* grał na giełdzie...

Właściwym terenem tego poematu o Juliuszu i Cyprianie jest ostatni mistyczny okres w życiu Słowackiego, kiedy jego geniusz rozwijał już skrzydła do lotu w nieskończoność, drobną już tylko cząstką istnienia należąc do ziemskiego padołu. Stąd niewątpliwie ta zjawa skrzydeł „olbrzymich, jasnych, archanielskich", na przemian tęczowych, purpurowych, wreszcie czarnych, które przypadły u progu domu przy ulicy Ponthieu i to porywają Norwida w górę, na poddasze, gdzie stadka wróbli dziobią okruszyny wśród doniczek pelargonii na ganeczku — to półświadomego zrzucają w dół, ciskając nim o płyty chodnika.

Tak, niewątpliwie, te skrzydła doskonale przylegają do przedśmiertnych wzlotów Juliusza i przymierzają się niejako do bark Norwida, jedynego wśród ówczesnych poetów, który godzien był je odziedziczyć. A zatem jesteśmy świadkami czegoś w rodzaju misterium wielkich duchów, pasujących się na progu wieczności.

Ale oto magiczne skrzydła rozchylają się, aby ukazać na wpół rokokowy, na wpół romantyczny obrazek.

Szesnastoletnia Salomea Januszewska, młodziutka sawantka i utalentowana pianistka, przechadza się z panem Euzebiuszem Słowackim po imaginacyjnym parku pod Fernay, urozmaicając sobie rozmowę cytatami z Kochanowskiego i Horacego. Spotykają po drodze Rousseau'a, potem Voltaire'a. Ale tego ostatniego wypędza z parku Afrodis. „Dwa amorki fikają u stóp bogini jak koźlęta." Uśmiech bogini zmienia krajobraz. Raptem na skale zjawia się klawesyn, na którym Salomea gra kolejno polonezy Ogińskiego aż po ten ostatni: *Pożegnanie ojczyzny*.

Inny obraz. Jesteśmy w dworku państwa Słowackich w Wilnie. Czwartą rocznicę ślubu młodej pary uświetniają swoją obecnością Magnificencje. Śliczny amorek na rękach matki nieufnie i wrogo patrzy w zimne oczy Jana Śniadeckiego. Temu pierwszemu spotkaniu klasyczności z romantycznością asystują niewidzialne bóstwa greckie: Apollo w otoczeniu Muz. Julek wyciąga rączki do dziewięcioletniej Ludwisi Śniadeckiej. Apollo wie, co to znaczy. On pierwszy dojrzał gwiazdę geniuszu nad czołem niemowlęcia w kolebce. — Gwiazdę dziejów ludzkości — dopowiada Klio.

Ten udział bóstw greckich coś nam przypomina. Ależ tak, to przecież Wyspiański wprowadzał je na scenę przy każdej sposobności. Tylko u niego była to Pallas Athene, Ares, Demeter i Kora, Charon, zabierający do swej łodzi z łazienkowskiego amfiteatru duchy poległych w noc listopadową — tutaj mamy bóstwa pogodniejsze. Czyżby Flukowski zaryzykował wtórne wcielenie polskiego neoromantyzmu? Epigonizm czy pokrewieństwo z wyboru? W każdym razie to wcielenie jest pełne wdzięku, tej „Gracji", o której tak uroczo pisze pan profesor wymowy, Euzebiusz Słowacki.

„Trudno jest i może nie podobna dać dokładną definicję gracji. Któż opisze ten delikatny kształt wdzięku i wyrażenia, który, okazując się czasem w dziełach natury i sztuki, ma jakąś nieoznaczoność, która się wszystkiemu opisaniu odejmuje. Łatwiej ją można uczuć, aniżeli opisać jej istotne cechy."

Jeszcze tylko raz spotkamy się z aluzjami klasycznymi w fantastycznym opisie przejażdżki Słowackiego ż hrabią do Niemcewiczowskiego Ursynowa. Owe lecące nad podmiejskimi błoniami konie z kariolką to przecież parafraza wozu i rumaków Apollina.

Ale wkrótce te zjawy okażą się zbędne. Zluzują je wizje i fantasmagorie Juliusza, wybuchające niespodzianie już to podczas wizyty u księcia Adama Czartoryskiego (nieporównany wizerunek księcia, jako pięknej głowy, osadzonej na słupku od szlabanu w białe i czerwone pasy), już to trafnie umiejscowiona w parku ursynowskim wizja dziewczyny z dzbankiem malin (pierwszy zarys pomysłu *Balladyny*).

Są wreszcie momenty, kiedy autor rezygnuje z rozbudowania fantastycznych ornamentów i daje fakty nagie jak posągi, ale tak wymowne samym swoim kształtem i stawaniem się, że wszelkie draperie osłabiłyby ich wyrazistość. Taka jest cała, w lakonicznej wymianie słów zamknięta relacja o wyzwaniu Słowackiego przez Ropelewskiego i o niedoszłym z nim pojedynku, chociaż w prologu tej anegdoty Flukowski nie zrezygnował ze scenerii i rekwizytów wczesnego romantyzmu. Coś, jakby parafraza i parodia spisku w *Kordianie*. Puszczyki, sowy, nietoperze, ropucha w podziemiach starego zamczyska, grono mężczyzn w maskach, a wśród nich przerażony młodzieniec z gęsim piórem w ręku.

Ale dalszy przebieg wypadków zreferowany jest z reporterską niemal ścisłością i chłodem.

Natomiast syntezę realizmu z wizją poetycką stanowi obraz ostatniej wizyty Norwida u Słowackiego. Miał mu odnieść pierścień z rubinem, ofiarowany przez nie znanych mu rodaków, i ciągle coś mu przeszkadzało. Wreszcie, kiedy wchodził już do mieszkania przy ulicy Ponthieu, spostrzegł, że zamiast pierścienia trzyma w ręku różę z pączkiem. Mija Rozę Wenedę, wygrzebującą z popiołów na kominku niepokalanie białe pióro. Z jego zatemperowanego końca tryskają złote pioruny. Alegoria aż nadto przejrzysta. Przerażony Norwid wpada do sypialni, gdzie spoczywa martwy już Słowacki. Przy głowie zmarłego składa purpurową różę. „Róża nasyciła się od wewnątrz blaskiem i przywarła do głębokiej czerni włosów."

Tak formalnie następuje rozwiązanie zagadki zawartej w tytule. Tematy-

cznie cała książka już na nią odpowiedziała. Poemat o Słowackim i Norwidzie kończy się słowami, które słabo docierają do świadomości Norwida: „Pojutrze, piątego, pogrzeb. Na Montmartre". Wróciliśmy do początku. Zamknął się magiczny krąg. Słowacki, widziany oczami Norwida, a oni obydwaj widziani oczami Flukowskiego — oto potrójne magiczne zwierciadło poetów, łańcuch, którego ostatnim ogniwem jest twórca *Płomienia róży*.

Dał on dowód wielkiej odwagi, tworząc nowy mit o poetach w epoce, likwidującej bezapelacyjnie najsłabsze ślady mitologii narodowej. Utwór Flukowskiego jest nie tylko dziełem artyzmu o wysokiej klasie, ale ciekawym i wartościowym dokumentem przenikania magii Słowackiego w twórczą inwencję współczesnych nam poetów.

Stefania Podhorska-Okołów

POCZĄTEK POWIEŚCI

Jan Brzoza: *„Wojenko, wojenko"*. Obwolutę, okładkę i stronę tytułową projektował Andrzej Radziejowski. Warszawa 1959, Ministerstwo Obrony Narodowej; str. 360.

Książka Jana Brzozy nie ma zbyt powikłanego szkieletu myślowego. Pod tym względem uderza wręcz prostotą. Jej treścią są przygody młodego człowieka ze środowiska robotniczego w latach 1920—1921. Żadnych frapujących konfliktów sumienia, sprzeczności pragnień, komplikacji politycznych lub czegoś w tym rodzaju. Losy Romana są jednoznaczne, łatwo się tłumaczące, oczywiste. Wszystkie decyzje w jego życiu zapadają na zasadzie rozsądku, są logiczne, uzasadnione życiowym interesem. Więc najpierw daje się bohater zwerbować na wyprawę kijowską, bo służba wojskowa zapewnia najkorzystniejszą sytuację socjalną, najwyższe zarobki, najlepsze nadzieje na przyszłość. Później — już służbowo odkomenderowany — musi brać udział w litewskiej polityce Piłsudskiego, wykonywać dwuznaczne rozkazy markujące pokojowe stosunki, styka się z dziwaczną grą polityczną sztabu. Wreszcie, usunięty z wojska, jedzie na Śląsk w poszukiwaniu pracy i tu zostaje wciągnięty w walkę powstańców śląskich, strzela, dowodzi kompanią ochotników. Następuje klęska powstania, demobilizacja, książka się kończy.

Odczytana podług klasycznej zasady intrygi powieściowej, podług konstrukcji losu bohatera zamykającego się epilogiem — książka wydać się może nazbyt prosta i pozbawiona tzw. podtekstu. Żaden konflikt nie zostaje zawiązany, zakończenie powieści niczego nie rozstrzyga. Opowieść, niemal reportażowa, kontynuowana jest na sposób wspomnienia czy gawędy, nie racje konstrukcji ją prowadzą naprzód, lecz prosta wierność faktom. Toteż gustującym w intelektualnych koncepcjach czytelnikom książki tej nie polecałbym: pod tym względem wymaga ona trochę wyobraźni, bo jej historiozoficzny szkielet znalazł się jak gdyby poza nią. Jest to po prostu aneks do pewnego problemu naszego stulecia i naszej epoki, materiał przygotowawczy, albo też — jeśli ktoś lubi sensy przewrotne — ukryta w gawędzie powiastka o naszym wieku. Bo tę perspektywę historyczną da się z książki wbrew pozorom wydobyć, jakkolwiek potrzeba do tego wybiec w uogólnieniach poza tekst powieści.

Idzie tu bowiem o zagadnienie człowieka, którego świadomość tworzy na naszych oczach historia współczesna, a dokładniej mówiąc historia lat po pierwszej wojnie światowej, o pewną duszę niczym nie zapisaną, *tabula rasa*, i na przestrzeni powieści kształtowaną przez wydarzenia. Brzoza stwarza dość wyrazisty przykład zjawiska, które nazywa się „byt określa świadomość" i które także wymaga szczególnych warunków, aby przejawić się mogło z dobitną naocznością. Autor nie daje przeto swemu bohaterowi żadnych wstępnych przyzwyczajeń, uprzedzeń, nawyków czy zasad. Umieszcza w środowisku klasowo, politycznie czy nawet kulturał-

nie nieokreślonym: przedmieście wielkiego miasta. Wszystkie wpływy działają tutaj, mieszają się ze sobą, wszystkie wciągnąć mogą bohatera w swój nurt. Ambicje awansu klasowego, tak dobrze znane z realistycznej literatury XIX wieku, nie mogą w tym pogranicznym środowisku działać z całą swą mocą, bo ludzie tego środowiska stosunkowo często o różne przywileje warstw zamożnych mogą się ocierać. Brak wyrazistego odgraniczenia, które u Balzaca spełniał np. pałac z herbem i własny powóz; tu wszystkie przyjemności zamożnych warstw są w jakiś sposób dostępne: kawiarnia, kino, lokal dansingowy, eskapada dorożką — to jest niemal wszystko, co budzi zazdrość a jednocześnie nie jest nieosiągalne. Pisarze wiedzą przeto doskonale, że XX-wieczne kapitalistyczne miasto nie może rodzić ambicji w typie Juliana Sorela, jest ono bowiem na tyle demokratyczne, że nawet najdroższe atrakcje są w nim stosunkowo łatwo dostępne. W tym miejscu nasuwa się uwaga o korzyściach kulturalnych wynikających z napięć wewnątrzspołecznych, ale to już problem marginesowy.

Tak też sytuuje swego bohatera Brzoza; nie obdarza go żadnymi ambicjami ani światoburczą energią. Nie jest jego Roman z tych, co to przygotowują rewolucje społeczne, bo po prostu tak wiele nie mają do zyskania. Właśnie byt Romana określa jego świadomość dość nijako, trzeba byłoby mieć duszę dziwaka, aby poświęcać się określonym zainteresowaniom w tych warunkach, trzeba byłoby niezwykłej, wyjątkowej żywotności, aby zostać bohaterem powieściowym w klasycznym znaczeniu. Roman jest niczym i właściwie takim chce nadal pozostać. Umieścić się gdzieś, uczepić, dać się ponieść jakiejś fali, jakiejś okazji — to wszystko, na co liczy. Postać tego rodzaju bez wątpienia antycypuje (myślę o chronologii wydarzeń powieściowych) zjawisko później powszechne. To, co w latach przedstawionych w powieści już się powtarzało, stało się później zagadnieniem wychowawczym: młodzież nie jest ambitna i nie chce być ambitna, nie wierzy w ambicję. Osiągnięcie wysokiego standartu życiowego stało się w znacznie mniejszym stopniu zagadnieniem możliwości wewnętrznych jednostki, wiadomo, że dysponentem w tym względzie jest bardziej technika społeczna niż ambicje i zdolności. Coraz trudniej dlatego o self-mademanów i coraz trudniej o dusze tego rodzaju.

To też charakterystyczne, że Brzoza odbierając swemu bohaterowi ambicje awansu społecznego, pozbawia go także kulturalnych i cywilizacyjnych snobizmów. Roman ma okazję znaleźć się w świecie ludzi zamożnych i ustosunkowanych, gdyż jako ochotnik-ułan jest wszędzie dobrze widziany. Ale jest to rok 1920, wrzenie rewolucji dotarło wszędzie, Roman ma instynktowne przeświadczenie o niepewności przywileju społecznego i dlatego brak mu także stąd płynących zawiści. Wkraczając do szlacheckiego salonu nie przeżywa żadnego uczucia upokorzenia. Nie zna wprawdzie form, jakie tu obowiązują, ale to tylko sprawa opanowania odpowiedniej techniki. Żadne kompleksy w każdym razie tu się nie rodzą.

Podobnie nieokreślony jest stosunek Romana do ambicji i nadziei proletariackich. Konspiracja komunistyczna, o którą się także ociera, jest dla niego interesującym przeżyciem, ideologia budzi zaciekawienie dlatego chyba przede wszystkim, że jest zakazana i wymaga spiskowego ceremoniału. Istotnych natomiast pobudek zainteresowania, płynących z pragnienia zburzenia znienawidzonego świata lub walki z jego porządkiem, Roman właściwie nie przejawia. On szuka po prostu szansy, a wybór drogi jest dla niego sprawą drugorzędną. Brzoza wiedziony pewną sympatią dla swego bohatera daje mu kilka cech charakteru, które bronią przed moralnym indyferentyzmem. Roman jest podatny wpływom zewnętrznym, ale mimo tego pozostaje zawsze chłopcem o dobrym sercu i nienaruszonym instynkcie moralnym, unikającym jakichkolwiek podejrzanych w tym sensie ludzi, stroniącym od mętów. Dobroduszność autorska ograniczyła wskutek tego zasięg problematyki książki. Inny człowiek mógłby w tych warunkach zwiedzić wszystkie piekła tego burzliwego okresu. Służba ułańska mogłaby dać mu mniej konwencjonalne doświadczenia wojskowe, udział w akcjach granicznych na Litwie dałby okazję przeżyciom bardziej wstydliwym, głębiej z ducha imperialistycznej polityki się wywodzącym. Powstaje po prostu przypuszczenie, że młody człowiek w jego sytuacji kształtowany przez warunki, które jego stworzyły — byłby w większym stopniu wplątany w zbrodnie re-

żimu, co nie pozostałoby bez następstw dla usposobienia i moralnych nawyków. Brzoza poszedł jednak inną drogą: wolał uchronić czystą duszę bohatera i wziąć w ten sposób w obronę prostych ludzi wciągniętych do działań, których pełnego sensu historycznego znać nie mogli. Obrona tego rodzaju, spotykana dość często we współczesnych książkach, nie wydaje mi się płodną literacko litością. Nie chodzi już o samo zdejmowanie odpowiedzialności i wkładanie jej na barki grupie rządzącej, jak gdyby rządzący mogli działać bez dobrej woli rządzonych. Ważniejsza jest sprawa głębokości literackiego drążenia. Roman byłby postacią pełniejszą, drapieżniejszą, bardziej dramatyczną — gdyby autor nie chronił jego uczciwego serca, gdyby kazał mu się trochę zbrukać grzechami wypraw, w których brał udział, a mimo tego nie pozbawiał go wrażliwości sumienia, a więc tym samym uczynił go obiektem sprzecznych presji duchowych. I tu, wydaje mi się, stracił autor szansę, aby bohatera swego uczynić przekonywającym i prawdziwym reprezentantem pokolenia zawodowych wojskowych. Jego doświadczenia życiowe pozostają czymś zewnętrznym, spływają poniekąd po nim, nie naruszając układu wewnętrznych wierzeń i przyzwyczajeń. Roman przestaje wierzyć w sprawiedliwość nowej władzy, ale pozostaje do końca prostym, szczerym, dobrodusznym chłopcem. A przecież przez lata i wydarzenia, które przeżył, trudno było chyba przejść suchą nogą.

Rozwiązanie powieści coraz bardziej zbliża Romana do środowiska robotników politycznie świadomych. Jest w tym zawarta inna sugestia: Roman dopiero pod koniec zaczyna duchowo dojrzewać i zdobywać orientację w układzie politycznych i moralnych racji. Coraz trafniej widzi istotnych wrogów i prawdziwych sojuszników. Dopiero udział w powstaniu śląskim daje mu możność wglądnięcia w metody gry politycznej i łączy tym samym coraz silniej ze światem proletariackiego protestu. Można przeto przyjąć, że powieść Brzozy w obecnych ramach jest tylko wstępem, że przygotowuje ona dopiero świadomość Romana do starcia, które musi w najbliższej przyszłości nastąpić. Pisarz doprowadza rzecz do krystalizacji duchowej bohatera i określa zarazem płaszczyznę przyszłego konfliktu. Coś się teraz z Romanem stanie w sensie duchowym: albo się zbuntuje naprawdę, zwiąże się z rewolucjonistami w głębszy sposób, albo też wybierze drogę samotnego sprzeciwu, cokolwiek jednak uczyni, teraz dopiero będzie miał świadomość swej decyzji.

W obecnym kształcie powieść daje tylko przesłanki dramatu. Przedstawia wydarzenia tworzące pewien profil duchowy i jako taka reprezentuje wartości przede wszystkim dokumentarne. Pokazuje człowieka wplątanego w odpowiedzialność, na którą nie zasłużył. Przygotowuje bardzo współczesny rodowód.

Włodzimierz Maciąg

SZYBKOŚCIOWIEC

Aleksander Minkowski: *Nigdy na świecie*. Łódź 1959. Wydawnictwo Łódzkie; str. 156.

Punktem wyjścia, tłem i podstawowym tematem jest w książce Minkowskiego obraz współczesnej polskiej prowincji. Dysponując znacznym doświadczeniem dziennikarskim, osiąga Minkowski bez trudu typowość małego miasteczka. Pejzaże, scenki uliczne, prowincjonalne konflikty i problemy — nie wychodzą poza model przyjęty zgodnie z prawdą. Na pewno mógłby Minkowski epatować czytelnika soczystymi realiami. Zadowala się przeciętnością, która nie zaprząta uwagi. A jednak nieraz jeszcze porzuca Minkowski swoje wysoce psychologiczne i uniwersalne zamierzenia na korzyść reportażowej obserwacji i demaskacji. Nie ma fikcji fabularnej, tej nieodzownej kanwy dla fikcji psychologicznej. Wynikają stąd

różne pęknięcia. Choćby owa zbyt wyraźna granica między rysunkiem postaci epizodycznych a rysunkiem pierwszych obywateli miasteczka. Tym ostatnim dorabia Minkowski wielką psychologię i skomplikowanie. Są to ludzie cyniczni albo złamani, zniechęceni albo zachłanni. Zdają sobie z tego sprawę. Chętnie używają paradoksów i aforyzmów. Uśmiechają się wieloznacznie. Taka już ich rola. Widać, że są zaplanowani na wyższe piętro powieści. Reprezentują określony światek, określoną moralność, określoną filozofię. Są tłem i zbiorowym przeciwnikiem dla głównego bohatera. Dają mu możliwość walki, okazję do heroizmu. Zasadniczo jednak stwarza taką okazję zwykły nakaz pracy, który osadził chwilowo na prowincji młodego lekarza. Krzysztof Łańcut oczekuje w miasteczku na list, wezwanie do warszawskiej kliniki. I tutaj właśnie, niespodziewanie, doświadcza Łańcut wielkiej moralnej przygody. „Chciałem na przykładzie mego bohatera pokazać zmagania współczesnego człowieka o zachowanie godności" — mówi autor *Nigdy na świecie*. Taką wagę zyskuje sprawa zachowania przez Łańcuta etyki lekarskiej, sprawa uczciwości. Do walki jest Łańcut całkowicie nieprzygotowany i niedysponowany. Nie chodzi tu o zawód miłosny, to było już u Judyma. Ale Judym walczył przekonany, że ma rację, że jest po stronie prawdy. Łańcut nie posiada takiej pewności. Gubi się w coraz bardziej skomplikowanych problemach. „Dlaczego zdaje ci się, że zachowujesz twarz? Cokolwiek byś zrobił, i tak jej nie zachowasz. Człowiek nie ma twarzy: gdy decyduje się na coś, okazuje się, że był do tego zmuszony." A więc Łańcut nie wierzy nawet sobie. Spostrzega dwoistość każdego swojego posunięcia. Jego maksymalistyczna etyka, jego bezwzględna uczciwość, źródło osobistej dumy i piękna, jest równie bezwzględna w stosunku do ludzi, w stosunku do swojej najgłębszej racji, humanistycznej postawy.

Stary chłop rani się w nogę, aby uzyskać inwalidztwo. To ocali jego syna, jedynaka, od wojska. Łańcut wydaje odpowiednie zaświadczenie. Kochanka komendanta milicji dusi niemowlę. Łańcut, po długich wahaniach, wydaje orzeczenie — zgon naturalny. Może uratuje w ten sposób bezbronną wobec miasteczka, zaszczutą kobietę. Ale uratuje także, od kompromitacji i utraty stanowiska, komendanta milicji. Wdzięczny komendant przesyła Łańcutowi talon na „Warszawę". Łańcut rzuca wyzwanie miasteczku. Pije ze starym chłopem i jego zadowolonym synem „na ludzkich oczach". Teraz przyjmuje talon od komendanta. Cieszy się, że zobaczą go na mieście razem z komendantem. W zbyt pośpiesznej retoryce Minkowski tłumaczy bohatera. Ważne jest dno człowieka, jego rzeczywiste, głębokie motywy postępowania, w żadnym wypadku nie należy brać pod uwagę obłudnego sądu małego miasteczka. Łańcut sądzi, że może sobie pozwolić na paradoksy.

A jednak w tym momencie Łańcut przegrywa. Ustąpił. Tak mówią fakty. Odtąd może się kierować jedynie jakąś subiektywną interpretacją swojego postępowania, może liczyć tylko na prywatne poczucie uczciwości. Jeśli zostanie na dłużej w miasteczku, zagubi się w dżungli. Pierwszy raz ustąpił, żeby mieć spokojne, czyste sumienie. Za parę lat ustąpi, żeby mieć spokojny byt. Toteż nieco dziwią optymistyczne tony zakończenia. Łańcut odpisuje do Warszawy, że jeszcze nie może przyjechać. Spodobało mu się w miasteczku. Może udzielił mu się zaraźliwy entuzjazm sekretarza partii, z którym ogląda miejsce pod przyszłą cegielnię. Ta cegielnia ma być, zdaje się, wyjściem, symbolem, happy endem. I rzeczywiście ta bagienna atmosfera była źródłem bolesnej rozterki Łańcuta. Małomiasteczkowe bagno sprawiło, że być uczciwym człowiekiem znaczyło bolesny heroizm, bezustanną czujność. Małomiasteczkowe bagno sprawiło, że zaistniał rozdźwięk między lekarską etyką a jej praktycznymi skutkami. W małym miasteczku wyrozumiałość oznaczała łapówkę, a ustępstwo — strach przed kacykiem. Tak, cegielnia jest tu bardzo potrzebna. Ale nie każde miasteczko będzie miało swoją cegielnię. A jeśli tak, trzeba jeszcze na nią poczekać. Łańcut będzie się jeszcze długo męczyć i przegrywać. Wreszcie cegielnia nie jest lekarstwem uniwersalnym. Jej inżynierowie nie będą inżynierami dusz ludzkich. A sekretarz sporo przesadza mówiąc:

„Gdy ludziom zwali się na łeb wielka robota, odechce im się wielu rzeczy. Zobaczycie, Łańcut, to się staną zupełnie inni ludzie".

Na razie jednak Łańcut siedzi samotny i „mieszczański" w czterech ścianach swego pokoiku. Męczy się ze sobą, ze swoją nieszczęśliwą miłością. Nawiedzają go marzenia i sny, które nie mogą się sprawdzić. Potem dzwoni telefon. Łańcut jedzie do chorego. Taki kontrast ma złą tradycję i opinię. Ale tutaj chyba przekonuje swoją ostrością. Sentymentalizm i pozytywność Łańcuta jakoś korzystnie się uzupełniają. Są w konstrukcji Łańcuta różne fragmenty, np. outsidera czy „mocnego człowieka". To także nie sprzeczność, tylko wpływ lektury. Łańcut, Judym naszych czasów, potrzebuje literackiego wzmocnienia.

W samej powieści największą jego i najbardziej prawdopodobną psychologicznie ostoją są owe burze śnieżne, przez które przedziera się, aby nieść pomoc. Wówczas, w myśl trafnych rad sekretarza, widzi swoją twarz nie w lusterku, ale w kałużach, które napotyka pod nogami. Tutaj nie ma jeszcze mowy o kompromisie. Gdyż Łańcut zaczyna w końcu rozumieć, że kompromis jest koniecznością życia. To tylko wina małomiasteczkowej atmosfery, że tak brzydko pachnie. Że nie ma słówek *never* czy *always*. Świadomość przykra i drążąca. Choroby egzystencji nie są znowu tak bardzo przyjemne. Łańcut znajduje skuteczne lekarstwo. Niosąc ludziom pomoc Łańcut zachowuje swoją młodość, broni się przed smutną dojrzałością i bezlitosnym doświadczeniem, żyje jakąś najbardziej szlachetną pełnią życia.

Powieść Minkowskiego jest bardzo pośpieszna i nieporządna. Żaden z planów i wątków, jako taki, nie zadowala. Minkowskiego ratuje jednak bardzo skutecznie bogactwo, stłoczenie problemów i możliwości prób i stylów. Osiąga w końcu Minkowski jakąś wysoką temperaturę, którą coraz trudniej wykrzesać z rzeczywistości.

Tomasz Łubieński

EKSPERYMENT SCHEMATYCZNY

W ł o d z i m i e r z O d o j e w s k i: *Miejsca nawiedzone*. Łódź 1959. Wydawnictwo Łódzkie; str. 165.

Autor zamierzył powieść eksperymentatorską. Przyświecała mu w tym przedsięwzięciu myśl o prozie Joyce'a, Becketta, częściowo Kafki. Kierowała nim także, lub może nawet przede wszystkim, chęć nadrobienia zaległości wobec najnowszej, eksperymentującej powieści zachodniej. Chęć włączenia się w najgłębszy, poszukujący dopiero swych środków wyrazu [illegible]rt europejskiej prozy. To niedwuzn[illegible]nie zawarte w powieści założenie [illegible]razu rzuca cień podejrzenia na a[illegible]czność zaprezentowanego nam p[illegible]utora eksperymentu.

Jest już w tej chw[illegible]: nietaktowną, wręcz niep[illegible] wobec własnej literatury, j[illegible]a Irzykowskim skargi na [illegible]naszych poczynań literackich, kiedy jedna książka młodego pisarza, mającego — prawdopodobnie! — swoją biografię, swoje środowisko, własną tradycję wreszcie, w sposób tak jawny i oczywisty wykazuje wrażliwość na koniunkturę jedynie i na panujące gusty literackie, niesposób owego nietaktu uniknąć.

„Miejsca nawiedzone to ciekawy eksperyment artystyczny młodego, świetnie zapowiadającego się pisarza" — czytamy na obwolucie książki. Można kłócić się o sens eksperymentowania, ale jedno chyba jest pewne — eksperyment dla eksperymentu, jako zabawa czysto formalna, jest całkowicie czczym i pustym zabiegiem nawet wtedy, jeżeli uzyskuje rzeczywiście jakieś nowe, z punktu widzenia tradycji, efekty formalne. Jest czczym i pustym zabiegiem w obrębie danej książki, ale w literackiej rzeczywistości pozostaje

jako zawsze potencjalna możliwość wzbogacenia i urozmaicenia technik pisarskich tam, gdzie wyrażenie jakichś nowych treści zyskałoby dzięki temu na sile i sposobie oddziaływania. Ale to tylko na marginesie, bo książka Odojewskiego oczywiście nawet w tym sensie prawdziwym eksperymentem nie jest.

Aż żenująca jest łatwość, z jaką można wykazać, dlaczego nim nie jest. Nie może być eksperymentem książka, która powtarza tylko i niewolniczo naśladuje eksperymenty poprzedników. O naśladownictwo nietrudno, ale w danym wypadku, w tej konwencji pozornej nowoczesności, którą przyjął Odojewski, sytuacja wydaje się szczególnie ułatwiona. Pozorny brak określonych rygorów artystycznych, obiektywnie niesprawdzalna wiarygodność pisarskiej wizji, pewna dowolność wreszcie w konstruowaniu powieściowego świata, wszystko to sprawia, że przy dostatecznym zapale do „nowatorskich" poczynań autor z powodzeniem może zadośćuczynić swoim ambicjom w nadążaniu za snobizmem literackiej mody. Równie dogodna sytuacja istniała, jak dotąd, tylko w romantyzmie i rzeczywiście rzadko kiedy tyle dzieł miernych, byle dostatecznie udziwnionych, osiągało powodzenie. I nie mogło być inaczej, skoro rozchwianiu uległy nie tylko formy, lecz również kryteria, i dla oceny pozostawała jedynie bardziej lub mniej zawodna intuicja. W wypadku książki Odojewskiego ta bardziej lub mniej zawodna intuicja wsparta jest krytyczną wiedzą o założeniu autora.

Przedstawiony na wstępie zamysł autora i jego punkt wyjścia sprawiły, że powieść jest wyraźnie tylko pojemnikiem dla pewnych, dowolnych dosyć, treści, a nie wewnętrznie uzasadnionym i koniecznym wyborem tych właśnie, a nie innych środków formalnych. Przy czysto zewnętrznej inspiracji książki pojemnik ów okazał się nie tylko wymodelowany pretensjonalnie, ale i zdecydowanie pusty wewnątrz.

Odnajdujemy w nim problem samotności. Jak słusznie zauważył któryś z krytyków, problem ten, obficie ostatnio eksploatowany, pojawia się u większości najmłodszych pisarzy nie jako przeżywana autentycznie obsesja, ale jako odruchowa i nie całkiem przemyślana reakcja na modę, na wiszącą w powietrzu atmosferę, reakcja, w naturalny zresztą sposób wzmocniona przesytem niedawnych ideałów kolektywistycznych. Gdy jednak, u takiego Kabatca na przykład, załamanie się owych ideałów zostało pokazane na materiale konkretnej i sprawdzalnej obiektywnie fabuły powieściowej, to Odojewski, szkicując samotność swojego bohatera, znalazł się w próżni, której, w ramach swego eksperymentu, nie potrafił w żaden sposób przezwyciężyć.

Przy całkowitej nieobecności zewnętrznego świata rozwija się w książce monolog wewnętrzny bohatera. Technika, którą autor zastosował, służy tu do oddania nieuporządkowanej i bezładnej gonitwy myśli człowieka złożonego chorobą, człowieka przegranego, człowieka, który już niczego od życia się nie spodziewa. Niczego? Nie, to przesada. Czeka właśnie na powrót żony. W dusznym, nagrzanym pokoju czeka, aż odezwie się telefon. Samotność bohatera jest więc zrazu czysto zewnętrzna. Wyznaczona czterema pustymi ścianami pokoju i statyczną, bezwolną sytuacją czekania. Dopiero monolog ma nam przynieść to głębsze, ontologiczne uzasadnienie samotności bohatera, jako wyraz ostatecznej sytuacji ludzkiej. I tutaj, w tym to właśnie miejscu, autor nie podołał zadaniu, jakie na siebie nałożył. Wychodząc z jednej bardzo określonej sprawy — z uczuciowej klęski swego bohatera w stosunku do żony — Odojewski poszybował w tak górne regiony artystycznych uogólnień, że chcąc wszystko powiedzieć nie powiedział właściwie nic. Zgromadził po prostu zbyt mało przesłanek, aby rozważania bohatera o sytuacji jego, jako człowieka we współczesnym świecie, miały dla nas moc dostatecznie przekonywającą. To, co wiemy o bohaterze, nie daje bowiem żadnych powodów, by w jego wynurzeniach dopatrywać się czegoś więcej niż pustej, pozbawionej głębszych uzasadnień retoryki, a wszelkie usiłowania autora w kierunku pogłębienia tych wypowiedzi trafiają w całkowitą próżnię. Nie ratuje przecież sytuacji fakt, że bohater jest pisarzem, i to pisarzem niezłym, i że z tego tytułu jego wiedza o prawdziwej sytuacji ludzkiej może być ostrzejsza i bardziej świadoma. Przecież założeniu autora udział świadomej grze przypomnień, wyobrażeń, odnie wypowiadanych myśli, się na monolog bohatera, elki; wszystko roz-

grywa się tu w regionach nie kontrolowanych przez umysł, na pograniczu jawy i snu, pozostając tylko i wyłącznie pod ciśnieniem aktualnych lub przypominanych przeżyć i wrażeń. Wymaga to oczywiście daleko idącej precyzji w budowaniu tych wszystkich elementów, które później, w odpowiednim momencie, będą mogły służyć jako materiał uwierzytelniający wypowiedzi bohatera. Tymczasem zamiast precyzji mamy najcięższy grzech pisarza — ogólnikowość: „...nie lubił się poddawać, a nawet gdy padał pokonany, to znowu się podnosił i zaczynał wszystko od początku, i tak bez końca, bo już we krwi miał bunt i byłoby nieuczciwością przystać, zgodzić się na to, co się zastało wokół siebie, na ten cały pokiereszowany świat, gdzie każde działanie prowadziło donikąd, nie liczyło się, tak jak i pragnienia, gdzie człowieka sprasowywano jak w maglu, wbrew jego woli, tylko że z buntu też nic nie wychodziło, człowiek kwaśniał, dławił się własną żółcią, dławił, cholera!".

Ogólnikowość wypowiedzi przeradza się tu w nowy rodzaj schematyzmu, który patronuje zresztą całej książce. Powyższa charakterystyka, wiadomej proweniencji opis „człowieka zbuntowanego" jest nie tylko owego schematyzmu najlepszym przykładem, ale i skutecznie przyczynia się do tego, że sprawa bohatera *Miejsc nawiedzonych* pozostaje zawieszona w kompletnej pustce. Późniejsze jego marzenia senne, opisane na wzór chłodnych i zimnych pejzaży Kafkowskich, tracą jakiekolwiek głębsze uzasadnienie, nie są funkcjonalne po prostu i dałyby się, bez szkody dla reszty książki, całkowicie z niej wyodrębnić. Mają one raz jeszcze, przy pomocy naiwnej dość symboliki, pokazać samotność człowieka w świecie i nieprzezwyciężoną niczym wzajemną obcość ludzi. Bohater śni siebie przebywającego na pustyni. Nagle na horyzoncie ukazuje się kształt człowieka: „Więc jednak w tych rejonach dozgonnej samotności istniał prócz niego inny jeszcze człowiek, co zdawało się sprzeczne ze zdrowym rozsądkiem i prawami rozumu, jego obecność wszakże świadczyła o tym, że nastąpiło jakieś nieprzewidziane zakłócenie w naturze — i gdy to zrozumiał, i wkrótce przemyślał, zatrząsł się całym ciałem raz i drugi". Banalność tego obrazu, mającego ukazać ontologiczną i wieczną samotność człowieka, bije w oczy. Banalność i brak jakiegokolwiek artystycznego umotywowania. Bo istnieje oczywisty rozdziew pomiędzy punktem wyjścia książki, pomiędzy tą zasadniczą sprawą bohatera, jaką jest boleśnie odczuwana przez niego samotność w miłości do żony, a całą tą nadbudową, którą autor wznosi, bez głębszego uzasadnienia, z elementów zaczerpniętych spoza kręgu stworzonej przez siebie fikcji literackiej.

Gdyby Odojewski poprzestał na tej jednej konkretnej sprawie, którą zresztą w innej formie przedstawił w pierwszej swojej powieści, byłby osiągnął z pewnością lepsze rezultaty. Nie uniknąłby wprawdzie i wtedy zarzutu wtórności swego eksperymentu, ale zawarłby w nim przynajmniej jakąś sprawę naprawdę przez siebie przeżytą i ambicje zrównałyby się z możliwościami. W tej postaci, w jakiej książka została napisana, jest ona tylko świadectwem niedostatecznego przemyślenia przez autora wniosków, jakie wypływają dla pisarza z hasła „nowoczesność".

Bożena Danek

WALORY STYLU

Małgorzata Hołyńska: *Kosmaty bożek Babalú*. Łódź 1959. Wydawnictwo Łódzkie; str. 201.

Trudno do tej książki się dobrać. Mimo braku jakiejś konkretnej, określonej akcji, która by w sposób naturalny otwierała i kończyła powieść, książka Hołyńskiej jest zamknięta i gładka jak owoc. Nie dająca żadnych punktów zaczepienia, jest szczelna, nieprzenikliwa, a w gruncie rzeczy bardzo prosta.

W swoim doświadczeniu czytelni-

czym spotkałam sporo takich książek. Różne rangą i znaczeniem, mają jedną cechę wspólną — ważna w nich jest nie doniosłość problematyki ani temat, jaki podejmują, ale owa charakterystyczność stylu, ów jedyny i nie do podrobienia sposób wyrazu, to, przed czym krytyk zawsze staje bezradny, bo wie lub powinien wiedzieć, że cokolwiek napisze, nigdy nie będzie to w sposób wystarczający oddawało niepowtarzalności i jedyności książki. W każdym wypadku fenomen osobowości, przejawiający się w stylu, jest dla krytyka zagadką i nawet najbardziej gruntowna i bezwzględna analiza pozostawi po sobie jakąś resztkę osadu, w której ukryła się najgłębsza tajemnica utworu. Ale co zrobić, jeżeli cała książka jest utkana z tej nieuchwytnej i zwiewnej materii, jaką jest obecna w każdym zdaniu osobowość autora, jeżeli książka nie zawiera żadnych doniosłych uogólnień myślowych, które należałoby wyinterpretować, a dyskursywne przedstawienie jej treści jest zaledwie szarym, płaskim cieniem rzeczywistości żywej i wielowymiarowej, tej, która żyje w dziele, albo raczej, która jest samym dziełem?

Książka Hołyńskiej pisana jest w pierwszej osobie. Ale kobieta-narrator z dyskrecją i taktem pozostaje w kręgu jednej z wielu osób zaludniających w powieści gwarny hotel „Mirador" — przytułek i schronienie dla garstki powojennych rozbitków na obczyźnie. Ta zbieranina najrozmaitszych typów, rzucona przez wojenne losy aż gdzieś na pogranicze Francji i Hiszpanii i usiłująca żyć tam mimo wszystko jakimś własnym rzeczywistym życiem, tworząca wspólnotę zwartą, solidarną, opartą na swoistych zupełnie prawach i przeciwstawiającą się wspólnocie otoczenia, i egzotyczne trochę tło, w które wdziera się jeszcze dyskretnym symbolem bardzo już egzotyczny bożek Babalú — stanowią ten podstawowy materiał fabularny, z którego ukształtowana jest powieść. Jednak same tylko oparte o ten materiał walory poznawcze są nikłe i nie na nich ma polegać wartość powieści. Bo Balandera nad Balandą nie istnieje i choć na pewno istniał gdzieś podobny hotel i wyrzuceni poza nawias życia ludzie, to przecież ich losy dostatecznie typowe i poznawczo interesujące nie są i bynajmniej zresztą do tego nie pretendują.

Antoni, główny intendent „Miradora", pewnego dnia znika, zupełnie niespodziewanie, bez żadnego uprzedzenia, i dopiero po jakimś czasie mieszkańcy hotelu dowiadują się, że wyjechał do kraju. — Uciekł — powiadają. — Wyjechał po cichu — wyjaśnia kierownik hotelu, eks-kapitan Siuchta — nic nikomu nie mówiąc, żeby nie siać paniki i nie dawać złego przykładu. Wkrótce „dezerteruje" druga osoba — Anna Motek, ta, która najbardziej była zainteresowana zniknięciem intendenta. Pogrążając do reszty demonicznego kierownika oznajmia, że zabiera ze sobą aż dwóch podopiecznych z hotelowego sierocińca.

Nie można się tu więc doszukać jakichś wielkich zmagań pomiędzy pragnieniem powrotu do kraju a sprzeciwem świadomym swych argumentów, nawet wielkie racje osobiste zostają przemilczane raczej niż powiedziane jasno; w małe środowisko zabiedzonych emigrantów nie wdziera się żadna wielka sprawa, ani z dziedziny polityki czy ideologii, ani z dziedziny ludzkich uczuć lub namiętności. Antoni wyjechał, wyjedzie i Anna Motek, Grzegorz, żałosny i drażniący rozbitek z hitlerowskiego lagru, opuści także hotel — i nic się przez te wyjazdy nie zmieni, tylko kij z drzewa juazeiro, resztka po kosmatym bożku Babalú, zniknie z pokoju narratorki, pozostawiając po sobie dojmujące uczucie pustki i... wstydu.

Oczywiście nie są to zarzuty przeciwko książce. Autorka nie pragnęła bowiem dać w niej jakiegoś poznawczo-wartościowego obrazu życia emigracji powojennej we Francji. Sądzę zresztą, że taka książka zachowałaby żywotność stosunkowo niewielką. W powieści Hołyńskiej ważne i istotne jest zupełnie co innego.

Antoni zniknął. Myślicie może, że zacznie się w związku z tym dziać coś niezwykłego? Nie, nic się nie dzieje. Współmieszkańcy snują wprawdzie najbardziej dziwaczne przypuszczenia, ale w końcu wszystko zupełnie zwyczajnie wyjaśnia się dzięki informacjom kierownika. Przyjeżdżają tajemniczo zapowiedziani kandydaci na nowych lokatorów i znowu wyda-

je się, że coś nagle w tym światku powieściowym musi ulec raptownej zmianie. Ale i teraz się okazuje, że sądziliśmy zbyt pochopnie, bo Grzegorz i Maria, choć wniosą moc zamieszania i nieporządku w mury „Miradora", podporządkują się jednak woli autorki, usilnie dbającej o to, by fikcja powieściowa była wyłącznie utkana z drobnych, małych wydarzeń, by nic nie zamącało jej subtelnie i misternie haftowanej kanwy. Nawet niespodziana śmierć profesora Camillacq i związane z nią tajemnicze zniknięcie szkatułki z biżuterią (własność uroczej pani Nanette) znajdują naturalne i zwykłe rozwiązanie, lekko zabarwione ironią.

Bo nie urok czy niezwykłość samych zdarzeń ma nas fascynować. Ani nawet cała ta galeria świetnie nakreślonych postaci, które swymi sprawami wypełniają książkę. Istotna jest w tej powieści świadomie utrzymana przez autorkę owa specyficzna perspektywa widzenia, która sprawia, że umieszczone w niej zdarzenia wyglądają tak właśnie, a nie inaczej, że same przez się nic nieznaczące wypadki dopiero dzięki niej uzyskują należytą rangę i znaczenie. To właśnie na skutek działania owej swoistej optyki powieściowej świat tej książki wydaje się nam światem tak pełnym uroku, mimo iż tak zwyczajnym w gruncie rzeczy i tak swoistym i jedynym nie dzięki szczególnej konstrukcji, ale przez styl, przez ową charakterystyczność i znamienność stylu, wyrażającą najgłębiej osobowość pisarza.

Bożena Danek

PROMETEUSZ NAGI

Edward Csató: *O Prometeuszu i ciuchach*. Felietony, dygresje, polemiki teatralne. Warszawa 1959. „Czytelnik"; str. 292.

Jeżeli tytułową metaforę książki Edwarda Csató — *O Prometeuszu i ciuchach* — przełożymy na język zwyczajnej prozy, zabrzmi ona zupełnie logicznie, a nawet przekonywająco. Felietony znanego krytyka z lat 1955—1958 mówią o dwóch tendencjach naszego współczesnego teatru: o próbach zbawienia poprzez sztukę kraju i narodu oraz o rozplenionym powszechnie zagranicznym nowinkarstwie. Te problemy powracały już niejednokrotnie w recenzjach i artykułach. Csató wydaje się być na nie uczulony szczególnie. Nie napisał tego nigdzie, ale wyczuwam, raz jeszcze kartkując jego książkę, że obydwie tendencje kompromitują jakiś ideał teatru, wymarzony i kultywowany, chociaż nigdy nie nazwany wprost przez krytyka. Ideał w omawianym czteroleciu nigdy nie zrealizowany. I dlatego, być może, książka Csató jest złośliwa, jadowita, kpiarska. Nie ujawnia natomiast tych cech krytyka, do których przywykliśmy czytając jego bieżące recenzje czy wspominając inne jego, wydane poprzednio eseje: sumiennej analityczności, rozległej motywacji sądów, bogatego materiału opisowego poszczególnych przedstawień czy zjawisk teatralnych.

Gdyby działalność Csató poznawać tylko z *Prometeusza*, można by sądzić, że jest to urodzony felietonista. Ten autor zawsze cenił anegdotę. Ale tutaj z zapałem wydobywa jeszcze pointy, kupuje dowcipy za każdą cenę, wydaje się, że dla złośliwości i metafory sprzedałby — no, w każdym razie jedno dobre przedstawienie. Na wszelki wypadek więc o przedstawieniach poszczególnych nie pisze. Wybiera zjawiska. I tym samym włącza się w nurt całej naszej publicystyki i felietonistyki ostatnich lat.

Ten renesans felietonu nie był chyba przypadkowy. Każdy artykuł i każda recenzja zawierały dokładnie opracowany plan walki: niszczyły mniej lub bardziej osobistych wrogów i dawały własny program naprawy — Rzeczypospolitej, literatury, teatru. Prowadzono kampanie słuszne przeciwko skonwencjonalizowaniu i martwocie wyobraźni, ale wyzwolenie się artysty uzależniano bezpośrednio od zmian w Ministerstwie

Kultury i Sztuki. Nie wiadomo było, który wróg jest groźniejszy: administracyjne skrępowanie czy wewnętrzna niemoc sztuki. Na wszelki wypadek walczono więc na dwa fronty. Nikt nie miał ani czasu, ani ochoty, aby zajmować się teorią. Wierzono, że i nowa teoria, i nowa sztuka przyjdą same, że wystarczy dostatecznie dużo mówić o swobodzie twórcy.

Csató zresztą jest inny. Widzi cały bezsens i czczość takiego gadania. I walczy z nim, drwi, wyśmiewa, kompromituje. Ale także w felietonie. Felieton jest bowiem bronią najskuteczniejszą: dosięga przeciwnika niezawodnie jak floret. Tyle że nie potrafi rozciągnąć go na deskach lub zranić. Co najwyżej drażni. Tak więc Csató wziął również udział w powszechnej zabawie. Rozsądniej jednak niż pozostali zawodnicy i bardziej sceptycznie. Jest przeciwko „prometeuszom" i przeciwko „ciucharzom". Przeciwko administrowaniu sztuką i przeciwko bezmyślnej retoryce zawodowych szermierzy wolności. Przeciwko tym, którzy robią teatr konwencjonalny, rodzajowy, na wzór Stanisławskiego — i przeciwko tym, którzy Stanisławskim jako teoretykiem aktorstwa gardzą. Przeciwko tym, którzy wypełniają programy teatrów importowaną makulaturą kulturalną — i przeciwko tym, którzy zaślepieni estetyzmem właśnie w tej makulaturze nie potrafią odnaleźć istotnych prądów kultury współczesnej. Charakterystyczny jest jego stosunek do tzw. szmiry. Bardzo chwali definicję Wojciecha Natansona, że szmirą jest wszelkie celowe obniżanie poziomu artystycznego dla zdobycia popularności — sam rozszerza jednak to pojęcie i powiada: „Nieumiejętność hałaśliwa i bzdurna, która zyskuje poklask tłumu — oto szmira". I dodaje natychmiast, jak wielu wyznawców ma dzisiaj szmira w naszym kraju, specjalną, własną kategorię odbiorców.

Zatrzymałem się dłużej nad felietonistyką Edwarda Csató, nie znaczy to jednak, by w książce nie było także poważnych rozpraw na temat sztuki teatru. Przepraszam — na temat teatralnej literatury, o sztuce teatru *sensu stricto* jest tutaj bardzo niewiele, na pewno mniej niż w poprzedniej książce tego autora *Dwie strony rampy*. Dlaczego krytyk sumienny i wnikliwy uniknął tej problematyki? Nie raz jeden podejmował ją w artykułach publikowanych w prasie. Czyżby nie wydawała się godna książki? Tak — ale nie autorowi. Trzeba tu wreszcie powiedzieć kilka słów o bezsensownych praktykach naszych wydawców. Jeśli już decydują się wydać zbiór szkiców teatralnych, to uprzejmie proszą autora, aby skreślił wszystko, co pisze o samych przedstawieniach, o teatrze więc — a zostawił tylko wstępne rozprawki literackie. Wiem o takich praktykach w stosunku do książek Wojciecha Natansona, przypuszczam, że to samo stało się w wypadku książki Csató. Jest to nie tylko oburzające, ale także absurdalne i niezrozumiałe. Świadczące o jakiejś prowincjonalnej ciasnocie umysłowej. Dlaczego rozprawka pana X. o *Lecie* Rittnera albo o *Muchach* Sartre'a ma być bardziej godna uwiecznienia w książce niż jego opis konkretnego przedstawienia, niż jego konkretna analiza gry panów A, B i C? W tym przełożeniu ponad wszystko „problematyki" literackiej odezwały się znów jakieś niedobre tradycje gimnazjalnej polonistyki galicyjskiej. Ten ocean prac i rozprawek, które tym większą wartość miały, im bardziej były ogólnikowe, mętne i syntetyzujące. Natomiast wszystko, co szczegółowe i konkretne, budziło podejrzliwość i niechęć.

Zaściankowość tych pojęć! Spotkałem się niedawno z narzekaniem, że jakiś autor w korespondencji teatralnej z Berlina wymieniał nazwiska aktorów. Cóż nas to może obchodzić — mówił człowiek inteligentny przecież, który mógłby być także wydawcą — ani nie znamy tych aktorów, ani ich, prawdopodobnie, nie zobaczymy, jakiż to może być sens, gdy my tu w swoich sprawach, kłopotach i problemach siedzimy po uszy, kogóż to, u diabła, może u nas obchodzić. Ta niechęć do otwarcia okna na zewnątrz! Ten tradycjonalizm zainteresowań, ten własny smrodliwy sosik, w którym powinniśmy kisnąć. Wydaje mi się, że niechęć do spraw czysto teatralnych jest tego samego pochodzenia. Cóż pisanie o sztuce aktora czy reżysera może dać tej naszej problematyce, tym naszym weltszmercom, w których jesteśmy pogrążeni — kogo to dziś może zainteresować, jaki z tego może być pożytek! Felieton literacki, owszem. Ale mnie się wydaje, że jeśli już byśmy w tych kategoriach rozumować zaczęli, to i jeden, i drugi, tak naprawdę i z ręką

na sercu, psu na buty się nie zda. Do których to nihilistycznych wniosków dochodzą już także wydawcy odrzucając dziś, podobno, wszelkie felietony i wszelką publicystykę.

Csató sam sobie winien. Gdyby jego felietony nie miały tyle publicystycznej pasji, gdyby były bardziej powściągliwe, zrównoważone i klasyczne, gdyby ich celem jedynym była analiza, a nie polemiczne potyczki — wówczas także od recenzenta mógłby wymagać podobnej, poważnej, skupionej i analitycznej postawy. Mógłby oczekiwać, że na marginesie jego książki rozwinie się dyskusja o koncepcjach współczesnego teatru, o kierunkach współczesnego dramatu. Tymczasem Csató podjął głównie problematykę polityki kulturalnej, a także stosunku artysty do niej. Jego Prometeusz jest jeszcze nagi, jego ciuchy są jeszcze w urzędzie celnym, jeszcze nie rozpoczęło się przedstawienie, dopiero przygotowują się do niego aktorzy, dopiero maszyniści opróżniają scenę po przedstawieniu popołudniowym, na którym dawano, oczywiście, narodową operę. A więc: do zobaczenia wieczorem we współczesnym polskim teatrze. Tylko czy panowie wydawcy zgodzą się łaskawie na to, by Edward Csató był w dalszym ciągu naszym przewodnikiem?

Zygmunt Greń

ANI ULTRAROMANTYK ANI ULTRAKLASYK

Franciszek Salezy Dmochowski: *Wspomnienia od 1806 do 1830 roku.* Opracował i wstępem poprzedził Zdzisław Libera. Biblioteka Pamiętników Polskich i Obcych pod redakcją Wacława Zawadzkiego. Warszawa 1959. PIW; str. 387.

Dmochowskiego unieśmiertelnił Mickiewicz. W swojej słynnej petersburskiej szarży na krytyków i recenzentów warszawskich ośmieszył pana Franciszka Salezego doszczętnie w oczach współczesnych i potomnych. W ten sposób niefortunny 24-letni autor pierwszej drukowanej w Warszawie recenzji poezyj Mickiewicza awansował w cztery lata później do stanowiska czołowego przedstawiciela owych „miasteczkowych polityków, którzy nie czytając nawet gazet zagranicznych wyrokują o tajemnicach gabinetów i działaniach wodzów". Syn autora *Sztuki rymotwórczej* i tłumacza *Iliady* został uznany za jednego z tych, co „na poetyce szkolnej jak na kotwicy stoją nieporuszeni", gdy „wszystko się koło nich w literaturze od Gibraltaru do Morza Białego zmieniło". Miał być jakoby jednym z twórców zaciągniętej na rogatkach warszawskich „blokady rozumu... potrzebnej do utrzymania w cenie wyrobów wierszowych warszawskich". „Wielu za pierwszego chorążego i rotmistrza przedniej straży obozu klasyków ogłosiło Franciszka Salezego Dmochowskiego — wyjaśnia po 50 latach K. Wójcicki. — Wieść ta fałszywa dobiegła Mickiewicza, który zawrzał na tę wiadomość."

Cały ten, do dziś popularny epizod, to pierwszy powód, który budzi zainteresowanie dla wznowionych przez PIW po 100 latach (jeśli pominąć wydanie poznańskie z r. 1887) wspomnień Dmochowskiego. Ich lektura daje wszakże satysfakcję nieco większą niż możliwość ustalenia prawdziwego miejsca Dmochowskiego w przesadnie rozdmuchanej przez polską historię literatury walce klasyków z romantykami. Pamiętniki te bowiem — podobnie jak wydane niedawno w tejże serii wspomnienia Pauliny Wilkońskiej — rzucają światło na problem znacznie mniej błahy, mianowicie na recepcję estetyki i ideologii romantyzmu przez współczesne krajowe środowiska pisarskie i czytelnicze. Drugi zaś powód, dla którego *Wspomnienia* Dmochowskiego czytamy z zaciekawieniem, to zawarte w nich informacje z zakresu społecznej historii kultury, zwłaszcza informacje o ruchu wydawniczo-księgarskim, rozwoju czytelnictwa i profesjonalizacji zajęć umysłowych. Do tych spraw Dmochowski jest źródłem najbardziej kompetentnym i dla swej epoki chyba najbogatszym.

Wszystko inne jest w tych pamiętnikach niewiele warte i — prawdę powiedziawszy — dosyć nudne. Część pierwsza i druga wypełnione są banalnymi wspomnieniami szkolnymi i uniwersyteckimi, kompilacyjną historią administracji Księstwa Warszawskiego, anemicznymi portrecikami profesorów, literatów i aktorów. Kto chciałby szukać anegdoty obyczajowej i żywego, plastycznego obrazu różnych warszawskich środowisk z pierwszego trzydziestolecia XIX wieku — niech lepiej poczeka, aż Wacław Zawadzki wyda w swej serii wspomnienia niezrównanego gawędziarza, Kazimierza Wł. Wojcickiego. Tych zainteresowań bowiem Dmochowski nie zaspokaja.

Zdzisław Libera trafnie położył w swej przedmowie nacisk na te właśnie główne walory *Wspomnień*. Dobrze też uczynił, dołączając do głównego pamiętnika trzy oddzielne, drukowane w czasopismach warszawskich pod koniec życia, wspomnienia Dmochowskiego. Dwa zwłaszcza spośród nich *(Wspomnienia literackie z dawnych czasów* i *O wydawnictwie warszawskim od początku bieżącego stulecia do roku 1840)* decydują — wraz z trzecią częścią pamiętnika — o użyteczności całej publikacji. Natomiast warto może było — zamiast przeznaczać przeszło połowę wstępu na encyklopedyczny zarys historii kultury polskiej od trzeciego rozbioru do powstania listopadowego — dać czytelnikowi nieco więcej informacji o autorze *Wspomnień*, boć te przecież obejmują zaledwie trzecią część jego życia.

Była to z pewnością pierś skrojona według miary krawca, nie Fidiasza. Miał niemałą zdolność przystosowywania się do aktualnych okoliczności i panujących opinii. W roku 1829 popełnił odę na koronację Mikołaja I w Warszawie, a w pierwszych dniach powstania — hymn wzywający do boju. W czasie tegoż powstania był początkowo przeciwnikiem Towarzystwa Patriotycznego, ale już w sierpniu 1831 roku — aktywnym i radykalnym jego członkiem, snującym plany obalenia konserwatywnego rządu. Nie przeszkodziło to, że wkrótce potem zdołał łatwo zmieścić swą działalność w krępujących nieco ramach Paskiewiczowskiej cenzury. Pisał w swym życiu o wielu sprawach, od *Sonetów krymskich* poczynając, a na artykule *O korzyściach i potrzebie hodowli poprawnego bydła* kończąc. Był autorem wierszy, powieści i podręczników szkolnych. Gdy znudziwszy sobie ruch wielkomiejski kupił mizerną wioszczynę w lipnowskiem i w niej osiadł na lat kilkanaście, zajął się gorliwie propagowaniem rozwoju kredytu rolniczego i apelowaniem do obywateli ziemskich — w duchu patriarchalno-ziemiańskiego „organicznikostwa" lat pięćdziesiątych — o podźwignienie materialnego i moralnego stanu wiejskiego ludu *(Obecne kwestie gospodarcze i przemysłowe,* W-wa 1858).

Franciszek Wężyk nazwał go „trzpiotem umysłowym". Czcigodni klasycy — Koźmian, Osiński, Morawski — których brał w obronę przed szyderstwami Mickiewicza, traktowali go lekceważąco, co sam chętnie i bez zarozumialstwa przyznaje w swych wspomnieniach. Wszyscy jednak, którzy go znali, przyznają mu zgodnie talent, energię i przedsiębiorczość. Odyniec pisze o nim — jak przytacza prof. Libera — że „najwięcej może przyczynił się do zaszczepienia i rozkrzewienia gustu do czytania". Bo też był Dmochowski przez lat około 15 (1825—1840) prawdziwą instytucją kulturalną: w jednej osobie literatem, dziennikarzem, krytykiem, redaktorem gazety i magazynu literackiego, płodnym tłumaczem, wydawcą, właścicielem drukarni i księgarzem. Na początku swej działalności zastał sytuację, w której — jak sam opowiada — „jedyne pismo literackie liczyło czterechset prenumeratorów, i to na całej przestrzeni, na której mówią polskim językiem". W tym stanie rzeczy Dmochowski, bodaj pierwszy w Polsce, zaczął traktować literaturę nie tylko jako sztukę lub amatorską zabawę, lecz również jako fach. Był jednym z pierwszych redaktorów, którzy płacili honoraria autorskie. Był pierwszym wydawcą polskim, który zaczął szukać ówczesnego „masowego czytelnika" i do jego potrzeb dostosowywać zarówno asortyment swej produkcji przekładowej i wydawniczej, jak i kalkulację książki. Rzucał na rynek jedną po drugiej tanie serie poczytnych powieści i romansów w nakładach do półtora tysiąca egzemplarzy, co było wówczas cyfrą bardzo rzadko osiąganą; tak wydawał Walter Scotta, Balzaka, de Kocka, Chateaubrianda, Bulwera, Dumasa... Jan Nepomucen Janowski, który w roku 1827 był najbliższym współpracownikiem Dmochowskiego w re-

dakcji *Gazety Korespondenta Warszawskiego*, opowiada o nim, że „często wyjeżdżał na prowincję, mianowicie za handlem swymi tłumaczeniami romansów Walter Scotta, które umyślną furmanką rozwoził na sprzedaż po jarmarkach". Nie nadążał z przekładami, więc podobno pracowali na niego — jak byśmy dziś powiedzieli — „murzyni"; kto wie, czy nie przysługuje mu priorytet i tego wynalazku. Sam nigdy w życiu nie wytknął nosa poza granice Królestwa Kongresowego, ale produkował masowo kompilowane z obcych źródeł rozmaite *Podróże malownicze po Europie, Obrazy obyczajów i wspomnienia podróży zebrane z najnowszych autorów i podróżników, Obrazy historyczne i opisowe krajów na półwyspie włoskim znajdujących się* itp.

Współcześni mieszkańcy Parnasu uważali go za groszoroba, ale wkrótce potem komercjalizacja działalności dziennikarskiej i wydawniczej stała się faktem powszechnym i uznanym. Zresztą majątku wielkiego Dmochowski nie zrobił: ledwie starczyło na ową „pomierną wioskę". W roku 1856 miał dość gospodarowania, sprzedał wioskę, kupił *Kronikę Wiadomości Krajowych i Zagranicznych*, ale wkrótce zrujnowała go konkurencja *Gazety Codziennej* Kraszewskiego. Na stare lata musiał się jąć belferki w warszawskim gimnazjum. Trzeba mu przy tym oddać sprawiedliwość, że podejmował również imprezy świadomie deficytowe: wydał dzieła swego ojca, Kniaźnina, Zabłockiego, a w ostatnich latach życia — Brodzińskiego. Zdarzało mu się wprawdzie niekiedy tendencyjne korygowanie tekstów, ale kto z nas bez grzechu jest, niech pierwszy rzuci kamieniem.

W Tuwimowskiej *Księdze wierszy polskich XIX wieku* przeczytać można wiersz pt. *Para i piśmiennictwo*, a w nim m. in. taki oto fragment:

Ach! szatańskim podstępem umysły zamącił,
Kto zawód piśmienniczy do frymarku strącił,
Kto podwodząc do pisma zapłaty ponętą,
Wyjałowił talenta, myśl zadławił świętą!...
Czujeszli ogień twórczy, pisz; owoc twej pracy,
Czysty, prawy, szlachetny, ocenią rodacy;
Lecz jeśli cię do pióra ciągnie przedsiębierca,
Nic wielkiego nie stworzysz z umysłu ni z serca...

Autorem tego wiersza jest nie kto inny, tylko sam właśnie „przedsiębierca", czyli Franciszek Salezy Dmochowski. Juliusz Gomulicki w komentarzu swoim rejestruje ten paradoks jako dowód nieszczerości i obłudy autora zapominającego o tym, że sam jest „spekulantem literackim", „fabrykantem tłumaczeń" itp. Paradoksów takich można u Dmochowskiego znaleźć więcej. Tłumacz *Eugenii Grandet*, wydawca licznych drugo- i trzeciorzędnych romansów francuskich i angielskich, egzorcyzmował przy każdej sposobności „powieść Zachodu, stek przewrotu, brudu, szału", i wołał:

Hańbi kapłaństwo pisarza,
Kto marnym wiedziony zyskiem,
Grzebie w śmietniku paryskiem
I w polski strój go przetwarza.

Obłuda? Trzpiotostwo umysłowe? Może i to. Przede wszystkim jednak dostosowanie się — zapewne z pełnym wewnętrznym przekonaniem — do obowiązujących konwencji. Taką sakramentalną konwencją wieku było owo „kapłaństwo pisarza"; sakrament ten nie przeszkadzał bynajmniej komercjalizacji życia literackiego. Podobnie z „powieścią Zachodu"; stosunek do Balzaka lub George Sand był wówczas w Polsce trochę taki, jak dziś do obrazków pornograficznych: oglądać przyjemnie, ale chwalić nie wypada. Dmochowski jako przedsiębiorca zaspokajał autentyczne gusty czytelnicze, jako pisarz publicysta i krytyk był reprezentatywnym, klasycznym wprost wyrazicielem stylu myślenia pierwszego pokolenia polskiej inteligencji zawodowej. Był taki, jak warstwa, do której należał, a ta właśnie warstwa, z „gazeciarzami" na czele, zaczynała już wówczas decydować o kierunkach rozwoju kultury społecznej. Z tego punktu widzenia radziłbym odczytać *Wspomnienia*, a zwłaszcza to, co pisze autor o swym stosunku do poezji romantycznej.

Dmochowski broni się na starość przed złą sławą, która ciągnie się za nim od czasu jego polemik z Mickiewiczem. Skarży się na niewdzięczność romantyków. Przypominał — i miał istotnie do tego prawo — że przecież on właśnie jeden z pierwszych w Warszawie uznał od razu geniusz Mickiewicza, że jego poezje recytował godzinami sędziwemu Woroniczowi, że tępił tylko

i parodiował nieudolnych i zmanierowanych naśladowców *Ballad i romansów* (było takich rzeczywiście bez liku), że nigdy nie należał do arystokratycznej koterii klasyków i zaledwie się o nią ocierał... „Ja, ani ultraromantyk — pisze — ani ultraklasyk, między nimi chciałem środek utrzymać (...) Nawyknienia (...) ciągnęły mię ku stronie klasyków, lecz młodzieńcze uczucie, wolne od przesądu, zrządzało, żem z zapałem i silnym zajęciem czytał twory Mickiewicza. Zajęcie to rozszerzało się nawet aż do jego naśladowców, chociaż nie zawsze szczęśliwych, a jakże dalekich od swojego mistrza. Lecz nawykłszy do ścisłej poprawności i ogłady wierszy klasycznych, pragnąłem, żeby nowi poeci obok mocy, malownictwa i odrębnej barwy w ich utworach rozlanej zachowali klasyczną dokładność, czystość i wyrobienie stylu. Raziły mię niektóre wyrażenia i zwroty w ich poezjach, przyznając zatem wysoką wartość pomysłom, wytknąłem to, co pod względem stylu za uchybienie poczytywałem." (str. 168—169). Cała ta obrona Dmochowskiego jest przekonywająco udokumentowana. Jakkolwiek bowiem można się świetnie bawić czytając porady językowe, jakich młody krytyk udzielał młodemu Mickiewiczowi (że nie pisze się „czyście tęskniły do tata?", lecz „do taty"; że nie pisze się „rozpuściła na wiatr włoski", gdyż „wątpię, ażeby włosy na głowie kobiety włoskami nazywać można" itd. itp.), to jednak istotnie żadna ze znanych wypowiedzi Dmochowskiego nie uprawnia do uważania go za wroga poezji romantycznej ani za tępego rotmistrza obozu klasyków. Dmochowski z pewnością nie powtórzyłby za starym Koźmianem, że „Mickiewicz jest półgłówek wypuszczony ze szpitala szalonych, który na przekór dobremu smakowi i rozsądkowi gmatwaniną słów niepojętego języka niepojęte i dzikie pomysły baje".

Rzecz zdaje się polegać na czym innym. Dmochowski, jak zdecydowana większość jego współczesnych, do końca życia nie zrozumiał tego ideowego i intelektualnego ładunku, jaki niósł ze sobą romantyzm polski. Romantyzm to był dlań „żywioł gminny", „przedmioty powzięte z wyobrażeń i podań ludowych", „tkliwe i rzewne obrazy" wpływające „nie tylko na umysł, ale i na serce człowieka" (str. 254—255). Przy takim ujęciu zacierała się niemal zupełnie różnica między Mickiewiczem a Brodzińskim. Ze wszystkich utworów Mickiewicza największą karierę zrobiła współcześnie *Romantyczność* i jej końcowa dewiza. „Ostatni wiersz — pisze Wójcicki — nie tylko stał się przysłowiem dla społeczności całej, ale dla młodego pokolenia jakby religijnym dogmatem. Gdziekolwiek bowiem słyszałeś rozmowę o literaturze polskiej, a szczególniej o poezji, zawsze «Miej serce i patrzaj w serce» stawało na czele dysputy lub ją zamykało."

W ten sposób krajowe środowiska inteligenckie przyswajały sobie z romantyzmu tylko najłatwiejszą i najbardziej powierzchowną jego warstwę. Dokonywała się s e n t y m e n t a l n a r e c e p c j a r o m a n t y z m u.

Bowiem drogą pośrednią pomiędzy ultraklasykami i ultraromantykami był sentymentalizm, i on to właśnie, zdaniem naszym, a nie romantyzm stał się — społecznie rzecz biorąc — nurtem dominującym w polskiej kulturze XIX wieku. Daje się wyśledzić wyraźna ciągłość postaw myślowych i tradycji od Karpińskiego i Brodzińskiego poprzez Pola, Kraszewskiego, Lenartowicza, Syrokomlę, Moniuszkę — aż do Sienkiewicza. Na tych przede wszystkim lekturach, niekiedy nawet świetnych artystycznie, ale zawsze łatwiutkich i prymitywnych intelektualnie edukowała się polska inteligencja ubiegłego stulecia. Znaczenie *Wspomnień* Dmochowskiego polega dla nas przede wszystkim na tym, że są one znakomitą antologią konwencji i programowych założeń tego nurtu.

Podstawowe wyznaczniki ideologii i stylu polskiego sentymentalizmu (pojmowanego tu znacznie szerzej i mniej historycznie niż w podręcznikach historii literatury) upatrujemy w postulacie s w o j s k o ś c i i w dydaktyzmie moralnym. Jedno i drugie w ścisłym ze sobą związku: to właśnie polska ziemia i polskie serca miały być depozytariuszami „poczciwości", trzebionej bezlitośnie przez industrialną, zobojętniałą moralnie cywilizację Zachodu. To właśnie polska literatura wyróżniać się miała wśród innych „zacną dążnością". Dmochowski świadomie i konsekwentnie rozwijał wątki zaczerpnięte z publicystyki literackiej Brodzińskiego. W cytowanym już wierszu *Para i piśmiennictwo* zwracał się do powieściopisarzy:

Chcecież żyć w potomności utwory
waszemi?
Pamiętajcie przestrogę wieszcza naszej
ziemi:
„Czy malujecie grody, czy wiejskie
poddasze,
Niech to będzie poczciwe, niech to będzie
nasze"
Niech własnym, samodzielnym zajaśnieje
życiem,
Niech cudzoziemskich tworów nie będzie
odbiciem,
Bo jakież w serćach ziomków obudzi
współczucie
Splin Anglów, mdłość Germanów lub
Franków zepsucie?

W 1826 roku, recenzując *Sonety* Mickiewicza, przeciwstawiał Dmochowski mistycznym skłonnościom romantyków poezję Kochanowskiego, Karpińskiego, Kniaźnina, Brodzińskiego i konkludował: „Poważna i spokojna jak nasze pola, rzeki i lasy, czysta i szlachetna jak serca rolniczego ludu, tchnąca zamiłowaniem cnót domowych, szczerością, otwartością i prostotą obyczajów — taką okazuje się poezja nasza w powyżej wspomnianych pisarzach, taką szanujmy, pielęgnujmy, kochajmy, taka najsilniej do serc naszych przemawia". A po latach czterdziestu, pisząc *Wspomnienia literackie z dawnych czasów*, podtrzymywał ten pogląd i znajdował jego potwierdzenie w całym rozwoju kultury polskiej do lat sześćdziesiątych (str. 262—263). Program literacki sentymentalizmu wspierał się więc na konwencjach pejzażowych oraz charakterologicznych. Zwłaszcza na tych ostatnich. Przytaczając jakąś anegdotę o galicyjskim magnacie, Dmochowski komentuje: „Pan hrabia był dumny, nierozważny i dziwak, lecz w gruncie rzeczy dobry, jak całe nasze plemię polskie, nie zepsute mięszaniną cudzoziemszczyzny". W artykule *O poprawie stanu włościan* pisze: „Samowolność panów i brak rządowej opieki miarkowała i osładzała wrodzona łagodność charakteru naszego, pobożność i miłosierdzie chrześcijańskie, z mlekiem macierzyńskim wyssane".

Postawa sentymentalna organizowała nie tylko program literacki, ale również społeczny i gospodarczy. Tu również Dmochowski dostarcza reprezentatywnej egzemplifikacji. Snując rozważania nad kryzysem europejskim roku 1857 i nad możliwymi jego konsekwencjami dla Królestwa, nawołuje do nielokowania wolnych kapitałów w bankach lub papierach zagranicznych, tylko do powierzania ich ziemiaństwu polskiemu celem podniesienia rolnictwa krajowego. „Do tego celu — powiada — zwróćmy kapitały nasze a bardzo mało będzie nas to obchodzić, że burza handlowa gdzieś tam huczy na Zachodzie". Takie i tym podobne założenia prowadziły nie do programu umiarkowanej nawet, ale przymusowej reformy społecznej, lecz do wulgarno-organicznikowskiej dewizy „Czyń każdy w swoim kółku, co każe duch boży...".

Postulat swojskości i poczciwości, dydaktyzm moralny i ksenofobia, minimalizm społeczny i optymistyczna samowiedza narodowa — tworzyły konwencjonalny gorset przeciętnego krajowego twórcy i przeciętnego konsumenta kultury od *Wiesława* po *Trylogię* i *Rodzinę Połanieckich*, kształtowały stosunek do literatury, sztuki, muzyki i ekonomiki. Z romantyzmu przenikały w tych latach do krajowego odbiorcy głównie te treści, które dawały się zasymilować w ramach sentymentalnych konwencji myślowych. Był to więc romantyzm wysterylizowany ze swego nonkonformizmu i niepokoju intelektualnego, ze swego wybujałego subiektywizmu i egotyzmu. Dzięki temu Mickiewicz, Odyniec i Pol mogli stać w jednym rzędzie w ówczesnej społecznej hierarchii gustów i ocen.

„W czytaniu nieustanne przenoszenie się od myśli do myśli zupełnie sobie przeciwnych utrudza umysł..." — pisał Dmochowski o *Dziadach*. Ten inteligentny przecież i bezsprzecznie zasłużony dla kultury naszej „krzewiciel gustu do czytania" tkwił w społeczeństwie polskim znacznie głębiej niż twórca *Dziadów*. I tkwiąc w nim, był przedstawicielem tego samego lenistwa umysłowego, o którym w wiele lat później pisał Stanisław Brzozowski, zastanawiając się nad rolą Sienkiewicza w kulturze polskiej.

PIW-owska Biblioteka Pamiętników pod redakcją W. Zawadzkiego jest jednym z najambitniejszych i najbardziej konsekwentnych przedsięwzięć naszego ruchu wydawniczego lat ostatnich. Można jej tylko życzyć utrzymania dotychczasowego standartu edytorskiego. Przypisy Zdzisława Libery do *Wspomnień* Dmochowskiego, znakomicie roz-

szerzające zasób informacyjny pamiętnika, a wprowadzające dyskretny, nienatrętny komentarz tam tylko, gdzie jest to istotnie nieodzowne, są wzorem i przykładem tego skrupulatnego aparatu krytycznego, w jaki zaopatrywane są wszystkie publikacje serii. Staranne opracowanie tekstów, noty wydawnicze, indeksy i ilustracje dopełniają wartości tej kolekcji, w której zwłaszcza polski pamiętnik literacko-obyczajowy otrzymał niepoślednie miejsce.

Jerzy Jedlicki

DÖBLIN WCZORAJ I DZIŚ

A l f r e d D ö b l i n: *Berlin-Alexanderplatz. Dzicje Franciszka Biberkopfa.* Przełożyła Izabela Czermakowa. Warszawa 1959, „Czytelnik"; str. 568.

1

Powieść Döblina *Berlin-Alexanderplatz* odkryła to miasto u schyłku lat dwudziestych, jak niegdyś *Tajemnice Paryża* Eugeniusza Sue odkryły stolicę Francji. Z jedną wszakże różnicą. Sensacje Sue'go odkłamywały Paryż, odbierały mu nimb stolicy salonów, królów i encyklopedystów, pokazywały podszewkę balzakowskiego miasta kupców i dandysów, arystokracji i inteligentnej młodzieży. Döblin stwarzał Berlin i powoływał na karty literatury. Przed nim miasto to nie miało swego własnego mitu. Miało książki o sobie i pisarzy sobie zaprzedanych. Ale nie miało literackiej indywidualności.

Wkraczać do literatury przez podwórza lumpenproletariackich czynszówek nie zawsze jest rzeczą przyjemną, ale może być przygodą fascynującą. I Berlin, miasto, które nie utrwaliło nigdy atmosfery cesarstwa, a nawet Młodych Niemiec, stało się symbolem wszystkich mroków, tajemnic, nie nazwanych lub nie odkrytych zbrodni współczesnej metropolii. Zawdzięcza to, rzecz prosta, nie tylko Döblinowi. Przede wszystkim sobie. Takie właśnie było; wystarczy czytać pamiętniki albo wziąć do ręki serię drugorzędnych brukowych romansów z tamtego czasu. Ale dopiero Döblin nobilitował dwuznaczny, niepokojący, zły urok tego miasta. Dopiero on odważył się podać mu lustro posypane niewidocznym i cudownym proszkiem, który utrwalił na zawsze fizjonomię dotychczas umykającą literaturze.

Lata mijały. Berlin stał się stolicą Rzeszy, przyszła wojna, zniszczenie miasta. Ale gdy kiedykolwiek myślałem: Berlin — zjawiał się zawsze obraz z powieści Döblina. I oczywiście pierwszego dnia, a nawet w pierwszej godzinie pobytu, zostawiwszy walizki na stacji, pojechałem na Alexanderplatz. Centrum metropolii nowoczesnej, samo serce wielkiego mechanizmu, miejsce, w którym występują na powierzchnię wszystkie tajemne źródła, ożywiające i zatruwające organizm, miejsce, w którym wyczuwa się najlepiej i najmocniej rytm trwania, napięcie przetwarzającej się materii życia.

To mit, oczywiście. Mówmy więc po prostu: Alexanderplatz — punkt sprzedaży i wymiany wszelkich wartości, jakimi dysponuje współczesna cywilizacja. Moralności za dwa fenigi, zbrodni za markę, człowiek — to brzmi dumnie i kosztuje od pięćdziesięciu fenigów do kilku tysięcy marek. Można tu sprzedać siebie i nabyć niewolnika, można otrzymać pchnięcie nożem lub zlecić morderstwo związkowi zawodowemu nożowników. Można z turysty stać się królem życia, z drobnego kupca — milionerem, losy krążą w olbrzymim kotle Alexanderplatz, wyciągane ślepą ręką przypadku, na Alexanderplatz, w jedynym punkcie powszechnej, światowej sprawiedliwości, gdzie nawet milioner — zawędrowawszy tu bezwiednie czy z konieczności — umiera bez parawanu swej fortuny, bez czujnej opieki lekarzy i policji, po

prostu jak pierwszy lepszy lump, czyli człowiek.

Oczywiście, to znowu fantazja. Alexanderplatz jest dziś cichy, niemal pusty. Pozbawiony olśniewających reklam — ale także domów. Ogromna przestrzeń bruku, chodników, zieleńców i jeśliby ktoś tutaj powiedział, że tramwaje odjeżdżając zagłębiają się w tunele ulic, zabrzmiałoby to smutno, nieprawdziwie, jak brzmi każde odległe wspomnienie. Tylko Alexanderplatz czy także Berlin się zmienił? Gdybyśmy z książką Döblina albo z powieścią Eugeniusza Sue zaczęli krążyć po którejkolwiek ze stolic — czy potrafilibyśmy jeszcze odnaleźć w mieście atmosferę, jaka płynie z tych utworów? Na Alexanderplatz nie ma już nic z powieści Döblina, ale czy powieść przeczytana dziś na nowo potrafiłaby utrwalić obraz przechowywany w pamięci? Jeśli potrafi utrwalić — oskarżajmy miasto. Jeżeli zaś nie potrafi? Zastanawiajmy się nad tajemnicą przemijania fascynacji i mitów literatury.

2

W tym rzecz, że powieść Döblina czytana na nowo przede wszystkim — drażni. Jest to książka z epoki bardziej odległej od nas niż tragedia grecka. Skąd to porównanie? Stąd właśnie, że na tragedię antyczną chciałby Döblin *Berlin* wystylizować, i na grecką, i na biblijną. Wystylizować — jest tu słowem najbardziej właściwym. Styl Döblina jest nieznośny. Autor skrywa się tu albo poza wewnętrznym monologiem bohaterów, albo ogranicza się do zanotowania rozmowy, a wreszcie uzurpuje sobie prawo kaznodziejskiego mentorstwa: „Gdzie idziesz, Franku Biberkopfie, nie wieszże nieszczęsny..." itd. Tak nie pisze autor, to jakaś trzecia siła, boska, potężniejsza od nich obu wdarła się na karty książki — sumienie, świadomość, instynkt — jakkolwiek to nazwiemy, siła w zasadzie podległa człowiekowi, nieodłączna od niego — tu nagle wyzwolona, samodzielna, inteligentna, lecz bezradna, jak chór tragedii. W końcu więc dla autora, autentycznego, wypowiadającego się wprost, bez żenady, niewiele zostało stronic. Te właśnie, na których gęsto odwołuje się do przykładów Edypa i Klitajmestry, Abrahama i Izaaka, gdzie pisze o Hadesie, Eryniach i pierwszym prawie Newtona, które to inteligentne twory ludzkiego umysłu są jakoby wszystkie mocno zainteresowane nędznym żywotem Franciszka Biberkopfa.

Zdaje się, że nawet w teatrze ekspresjonizm nie zestarzał się tak bardzo i tak bezlitośnie, jak w prozie. Był mianierą i pozostał manierą, był wyszukanym ozdobnikiem — i przez to właśnie stał się nieznośny. Przypadek powieści Döblina jest charakterystyczny, może być rozpatrywany jako egzemplifikacja całego kierunku. Na życie drobnego berlińskiego lumpa próbuje ona spojrzeć z perspektywy całej współczesnej kultury europejskiej. Z jej kategoriami filozoficznymi, etycznymi, psychologicznymi. Z jej pojęciem bohaterstwa i tragizmu, obowiązku i wolności, odpowiedzialności i wyzwolenia się z niej. Postać drobnego berlińskiego lumpa Döblin próbuje rozdmuchać do wymiarów wielkiego mitu kulturalnego i społecznego i nagiąć równocześnie do kategorii tych mitów, jakie przekazała nam tradycja. Jest w tym bezwzględny i ostentacyjny, nietaktowny i śmieszny. Traci poczucie proporcji, dystansu i humoru. Jest naiwny i pretensjonalny, gdy każe czytelnikowi przedzierać się przez gąszcz stronic, z których zamiast twarzy współczesnego człowieka wyglądają karykaturalnie zdeformowane maski antycznych bohaterów. Ileż taktu musi dziś zachować pisarz, aby powiedzieć o niewygasłym we współczesnym człowieku kompleksie Orestesa-mściciela i wybawcy. Döblin chciał to zrobić brutalnie. Postawił Franka Biberkopfa we współczesnym Berlinie i jak z epidiaskopu wyświetlił za nim koszmarne i potężne figury tragicznych bohaterów. Jestże im ten Franek równy, ta nędzna istotka, niezauważalna nawet, nie wywołująca najmniejszego podrażnienia na potężnym organizmie miasta? Czy ma być przez to zestawienie śmieszny, groteskowy? Nie, taki być nie może, bo istotnie w życiu tego człowieka są nuty tragiczne, istotnie świat i on prowadzą porachunek krwawy, bezwzględny, do ostatniego tchnienia. Jak to w paryskim filmie i w paryskiej, doliniarskiej piosence nazwano? Rififi.

Tragedia współczesna alfonsa Franka Biberkopfa.

Ekspresjonizm — nie tylko Döblina — mitologizował los w opozycji do człowieka. Ale także mitologizował środowisko i tło, technikę i organizację życia, to wszystko, co mieszkańca metropolii otacza od rana do wieczora, co jest dla niego niezauważalne, dopóki ruch, gwar, pośpiech nie przyprawią jego serca o nieuleczalną nerwicę. Döblin stanął w wielkim szeregu pisarzy, którzy w latach dwudziestych z o b a c z y l i miasto, z jego agresywną reklamą, hałaśliwym wzięciem, nieopanowanym, histerycznym i na pozór niczym nie uzasadnionym podnieceniem. To także weszło w styl ekspresjonistycznej powieści. Przez jej karty przepływa swobodnie luźny potok gazetowych cytatów, reklamowych sloganów, myśli bohatera, jego słów i spostrzeżeń, rozmów, marzeń, przypadkowo usłyszanych głosów, zapamiętanych twarzy, sytuacji, skojarzeń nieoczekiwanych, odległych, ale nadzwyczaj konkretnych, dotykalnych niemal, przytłaczających swą materialną i banalną realnością, spostrzeżeń lumpa i mieszkańca metropolii. Z tego powodu porównał, podobno, jakiś krytyk prozę Döblina i Joyce'a. I Döblin na to oburzył się, poczuł się urażony. Równie dobrze mógłby być obrażony Joyce. Proza autora *Berlin-Alexanderplatz* nie rejestruje bowiem strumienia świadomości bohatera. Jest odbiciem miasta: ma zanotować i zmitologizować tło, na jakim wystąpi bohater, przerazić jego brutalnym działaniem na psychikę człowieka. Ten rozdział stylistyczny i rozdział historii lat dwudziestych można by zatytułować: prostaczek w krainie współczesnej cywilizacji.

Przyzwyczailiśmy się jednak. Już nawet w Polsce nie czyta się reportaży z Londynu, Berlina czy Paryża, które by się rozpoczynały od sakramentalnego „potopu światła" i „rozpasania reklam". W powieści Döblina — czytanej dzisiaj — szczególnie ostro rozdzieliły się dwie warstwy: to, co w niej było stylizacją, i to, co stanowiło obraz pewnej sytuacji społecznej, co czyhało na człowieka i co mu dawało szansę w wielkoprzemysłowej metropolii. Stylizacja jest warstwą martwą, przez którą musimy przebijać się niechętnie i z trudem. Mit miasta został już dziś oswojony. Mit losu? Człowiek współczesny niechętnie się do niego przyznaje. Ucieka od wszelkich sztanc i od wszelkiej wspólnoty. Ze wszystkich związków nazbyt dobrze zorganizowanych pragnąłby wyrwać się i samodzielnie decydować o sobie. Los, los powszechny jest czymś srogim i niebezpiecznym. Nie wolno do niego przyznawać się głośno. Trzeba próbować dyskretnie wysupływać się z jego więzów. Trzeba pomniejszać jego znaczenie. Bez mitologii. Bez wielkich słów. Człowiek wpada w pewne sytuacje, one go określają, wyzyskują — ale przecież jeszcze do niczego nie zobowiązują. Wydaje mi się, że to chciałaby powiedzieć współczesna literatura na marginesie swych tematów, na marginesie wszystkich świetnie rozumianych konieczności historycznych i innych. Chciałaby to powiedzieć w przeciwieństwie do tej literatury, jaką reprezentuje Döblin, jaka w ciągu trzydziestu lat odeszła już do innej epoki.

Natomiast sytuacja społeczna, wewnętrzny mechanizm funkcionowania metropolii pozostały w *Berlinie* spoiste i nienaruszone. To pewne, że dziś do kogo innego należy miasto. Jak wszędzie na świecie, zapanowała w nim młodzież, ludzie typu Franka Biberkopfa zginęli w okopach lub musieli ustąpić miejsca nowym, energiczniejszym jednostkom. Podziemny świat wielkich miast wyszedł dziś z lumpenproletariackich przedmieść do pierwszorzędnych dzielnic, kabaretów, teatrzyków o podejrzanych programach politycznych albo rozrywkowych. Trudno o tym mówić. Wydaje się jednak, że pewna epoka została zamknięta na kartach powieści Döblina w sposób ostateczny. Został tam charakter lat dwudziestych, został charakter Berlina, został jego specyficzny ton: miasta pozbawionego wewnętrznej kultury, tradycji intelektualnej, miasta przelotowego, w którym na dłużej osiąść mógł drobnomieszczański urzędnik, wielkokapitalistyczny przedsiębiorca lub lump. Monografia Berlina lat dwudziestych zakończona. Potem jego historia urozmaiciła się gwałtownie, historia i socjologia. Gdy zainstalował się tutaj rząd brunatnych koszul. Gdy miasto stało

się europejskim kociołkiem międzykontynentalnego konfliktu dwóch części świata.

Jeszcze parę słów o Döblinie. Przez długi czas nie wznawiano jego książek. Niedawno wyszedł *Błękitny tygrys*, powieść o kolonizowaniu plemion indiańskich Ameryki Południowej przez jezuitów. Zarówno *Tygrys*, jak i *Berlin* nie wywołały żywszego oddźwięku.

Równocześnie wpadł mi w rękę ogromny tom *Deutsche Literatur im zwanzigsten Jahrhundert* wydany w Heidelbergu. Zmarły przed dwoma laty Döblin został tam zaliczony do grupy siedmiu powieściopisarzy, godnych reprezentować prozę niemiecką XX wieku. Znalazł się wśród Tomasza Manna, Hermanna Hessego, Roberta Musila, Franza Kafki, Hermanna Brocha i Franza Werfla. Parantele, jak widzimy, bardzo wysokie, chociaż są tu także nazwiska wywołujące wątpliwości lub przynajmniej godne dyskusji. Tyle po przeczytaniu spisu treści. Jednakże już lektura eseju o Döblinie pióra Roberta Mindera wyjaśnia — przynajmniej częściowo — kryteria, jakimi posługiwali się autorzy *Literatury niemieckiej*. W okresie, gdy często narzekamy na publicystyczną powierzchowność i aktualność naszych sądów literackich, przyjemnie jest się dowiedzieć, że i w Heidelbergu, przynajmniej w stosunku do Döblina, zastosowano podobne kryteria. Publiczna rola tego pisarza-antyfaszysty, jego wystąpienia publicystyczne, sens jego powieści drapieżnych, demaskatorskich wobec rozkładu bezsilnej formacji społecznej, jaką była niewątpliwie republika weimarska — tych zagadnień nie można pominąć rysując portret Döblina. Jednakże na portrecie literackim kolory bledną szybciej, chociaż rysunek pozostaje jeszcze stosunkowo wyraźny i sugestywny. Döblin przynosi wiedzę o świecie zamkniętym, oddaje jego atmosferę przenikliwie i ostro. Ale z tego świata nie można nic wynieść w nasze czasy. Było tam poczucie tragedii człowieka. Ale właśnie ono odpycha nas najbardziej przez swą ostentację i brak dyskrecji. Właśnie od niego musimy się odwrócić z rozdrażnieniem. Seminaryjny w swej dobitności paradoks o klęsce literatury.

Zygmunt Greń

CZY JESTEŚMY NIKIFOREM?

> Lecz nie wiem, co to za honor dla tysiącletniej kultury uchodzić za Nikifora europejskiej sztuki i to przez jeden sezon.
> *Andrzej Kijowski (Twórczość, nr 12/1959)*

Zdaje się, że to nie wypada polemizować ze współpracownikiem własnego pisma, z kolegą, który sąsiaduje na tych samych szpaltach. Ale powyżej przytoczone słowa Andrzeja Kijowskiego — dowcipne i w jakimś tam procencie trafne — wzbudziły we mnie niejaki sprzeciw. Sprzeciw tym silniejszy, iż z niedawnej mojej podróży na Zachód wyniosłem wrażenia, które raczej sprzeciwiają się temu twierdzeniu. Zresztą nie tylko „zachodnie" rozmowy przekonały mnie o trwalszej niż sezonowa pozycji, jaką zdobywa sobie dzisiaj polska sztuka. Biesiady literackie z kolegami ze Wschodu, z Erenburgiem, Polewojem i innymi (nie mówiąc już o polonistycznej młodzieży uniwersytetu moskiewskiego) potwierdziły mi moje spostrzeżenia o powadze zainteresowań, jakie wzbudza dziś wszędzie polska kultura.

Nie mówię tu specjalnie o literaturze. Ale gdy w hallu paryskiego hotelu spotykam kompozytora holenderskiego, który mi z zachwytem zaczyna mówić o Lutosławskim, gdy jego kolega literat mówi wyrazami pełnymi entuzjazmu o wystawie malarstwa polskiego w Amsterdamie — mam uczucie, że sztuka nasza nie jest żadnym prymitywem ani ciekawostką, ale zdobywa sobie trwałe pozycje w europejskim koncercie.

Jeżeli chodzi o literaturę, to zainteresowanie, jakie ona wzbudziła, przeszło już przez parę faz. Sartre w prywatnej rozmowie powiedział mi, że uważa literaturę polską za najciekawszą w obecnej chwili w Europie i że dlatego stara się, aby w każdym numerze jego miesięcznika *Les Temps Modernes* znalazła się jakaś pozycja polska. (Ostatnio mówił o noweli Marii Dąbrowskiej *Na wsi wesele.*) To amatorstwo *Temps Modernes* trwa już czwarty rok — a więc nie przez jeden sezon.

Oczywiście zainteresowanie literaturą polską wypłynęło na fali zainteresowań politycznych. Przez pewien czas Polska stała się modna. I pierwszymi utworami, które zdobywały sobie rynki zagraniczne, były tak zwane płody „czarnej" literatury. Te zainteresowania rzeczywiście były sezonowe. Ale fala czarnej literatury opadła — zainteresowania zostały. Stało się to dzięki temu, iż przekonano się, że w Polsce myśli się, działa się i pracuje solidnie. Okazało się po prostu, że w literaturze polskiej jest dużo materiału, który może się wszędzie przydać ze względu na swój dobry gatunek. Tak na przykład w dzień mojego przyjazdu do mego niemieckiego tłumacza w Stuttgarcie — jego mały synek dostał za dobre sprawowanie w szkole nagrodę, *Lokomotywę* Tuwima po niemiecku. Utwór ten stał się już powszechną własnością europejską.

Kto śledził w tak poważnym piśmie, jak *Le Monde*, rzeczowe, obiektywne i spokojne sprawozdania z przebiegu ostatniego Zjazdu Delegatów ZLP w Warszawie, ten zrozumiał, iż zainte-

resowania tym, co się dzieje w kulturze polskiej, nie są powierzchowne.

O zainteresowaniach tych świadczą obecnie umowy podpisywane przez najpoważniejsze firmy wydawnicze Francji, Niemiec i Włoch z pisarzami polskimi. Świadczą też o tym coraz częściej spotykane nazwiska pisarzy polskich w pismach i periodykach radzieckich.

Zdaje mi się, że powinniśmy się poważnie zastanowić nad tym, aby te sprzyjające okoliczności wykorzystać — a w żadnym razie nie kłaść im tamy. Zwłaszcza powinniśmy zwrócić uwagę na współpracę z pismami radzieckimi, co przynosi korzyść obu stronom. Ograniczanie możności ekspansji muzyki, malarstwa czy literatury naszego kraju należy uważać (gdyby komuś taka koncepcja przyszła do głowy) za prawdziwe szaleństwo.

Nie, nie jesteśmy Nikiforami — nie ubliżając w niczym znakomitemu koledze z Krynicy.

Jarosław Iwaszkiewicz

PRZEGLĄD PRASY

W dniach 3—6 grudnia obradował w Warszawie zjazd Związku Literatów Polskich. Towarzyszyła mu kampania publicystyczna, na którą w głównej mierze złożyły się artykuły Stefana Żółkiewskiego w *Nowej Kulturze*. W artykułach tych (*Przygoda intelektualna czy walka ideowa* — nr 48, *Próba sprawiedliwszej oceny* — nr 49, *Ostatnie trzy lata* — nr 50—51) redaktor naczelny *Nowej Kultury* przeciwstawia się rozpowszechnionej opinii o kryzysie i zastoju literatury ostatnich lat piętnastu. Stwierdza, że okres ten wyróżnia się korzystnie od dwudziestolecia międzywojennego przezwyciężeniem eskapizmu, jałowego pod względem intelektualnym awangardyzmu, na rzecz pogłębienia ideowej świadomości. „Nową literaturę tych lat (powojennych — przyp. *A. K.*) kształtowało przeżycie katastrofy...", chociaż „nie było jej stać na pełne i prawdziwe ukazanie głównego problemu losów narodu", „...nawet częściowe nawiązanie do tego zagadnienia decydowało o doniosłości i trwałości książek ówczesnych...", „...Dzieła wybijające się, o których musi pamiętać historia literatury, były w zasadzie akceptacją sensu ogromnych przemian dokonujących się w kraju, przynosiły ostrą krytykę przeszłości, przynajmniej niektórych jej aspektów, wiązały los człowieka z rewolucją społeczną, broniły zasad wyboru wartości z punktu widzenia owych przemian, zasad postępu społecznego, humanizmu wyrosłego z walki z faszyzmem, z oburzenia moralnego w stosunku do zwyrodnień »epoki pieców«, z przekonania, iż człowiek może budować świat rządzący się sprawiedliwymi miarami"... Stefan Żółkiewski przeciwstawia się praktykowanemu w naszej krytyce podziałowi powojennej literatury na okres „przed- i poszczeciński". Zwracając uwagę na pewne błędy polityki kulturalnej, które zaciążyły na późniejszej twórczości wielu pisarzy, publicysta podkreśla jednak, iż twórczość lat 1949—53 jest w zasadniczym kierunku kontynuacją heroicznego, antyfaszystowskiego wystąpienia tej literatury w obliczu wojennej i faszystowskiej katastrofy. W istocie, na ocenie literatury tych lat zaciążył biurokratyczny punkt widzenia, z którego układano np. listy dorocznych nagród państwowych. Patrząc od tej strony widzi się całą masę książek nieważnych czy nawet szkodliwych, obniżających kulturę literacką, wulgaryzujących problematykę ideową. Inaczej to wygląda przy dokonaniu uważnej selekcji. Wówczas znikają ostre linie podziałów na okresy zakreślone przez zbyt pochopną publicystykę, a polska literatura współczesna ukazuje się w procesie znacznie bardziej jednolitym. Próbowałem na innym miejscu udowodnić, że istnieje wspólny mianownik dla literatury powstającej w latach 1936—1956. Historycznie oznacza to okres zawarty między wybuchem wojny domowej w Hiszpanii a XX Zjazdem KPZR i październikowymi przemianami w Polsce.

O literackim obliczu tego okresu zadecydowało pokolenie pisarzy głęboko zaangażowanych we współczesną historię. Zaangażowane w różny sposób i po różnych stronach „barykady", wyrażające swoje zaangażowanie w różnych formach artystycznych, od katastrofizmu i drwiny (Gombrowicz, Gałczyński) aż po moralizm typu Andrzejewskiego i Rudnickiego czy wreszcie praktyczym polityczny Brandysa. Pokolenie to, którego jedność zaznacza się — powtarzam — w owej wspólnej pasji historycznej, pojawiało się kilkoma rzutami: od debiutów przedwojennych (Andrzejewski, Rudnicki, Gombrowicz, Gałczyński) aż do tych, które nastąpiły już w latach pięćdziesiątych. I tu rzeczywiście granic nie ma — pisarze objęci tymi latami oddani są absolutnie jednej sprawie, tzn. historii współczesnej, przeformułowaniu zadań sztuki w obliczu przemian, jakim ulega świat. Wyraźna granica zjawia się dopiero w roku 1956, kiedy występuje na scenę zupełnie nowe pokolenie, będące już owocem tych przemian, pokolenie politycznie obojętne, zdeterminowane, poszukujące w różnych formach eskapizmu schronienia przed tą właśnie problematyką, która pasjonowała ich poprzedników. Wydaje mi się, że dowodem tego, jak istotna jest ta granica, były dzieje pewnych pisarzy, którzy debiutowali w ostrej, politycznej atmosferze roku 1956, zaangażowani w ówczesne spory. Rychło jednak przekraczali granice praktycznej dyskusji, tworząc z racjonalnego buntu przeciw absurdowi podstawy nowej poetyki (np. Mrożek).

Obawiam się, że Stefan Żółkiewski nie docenia istnienia tej granicy. „Nową falę" debiutów, tendencje nowej twórczości, eksperymentatorstwo formalne, właśnie eskapizm ,właśnie indyferentyzm polityczny traktuje jako owoc „zmistyfikowanych sądów o rozwoju nowoczesnej literatury". „Musi się zmienić atmosfera intelektualna oraz ideowo-polityczna naszego życia literackiego, jeśli nasza młodzież nie ma się zmarnować." Myślę, że sprawa nie przedstawia się tak prosto. Ci młodzi pisarze nie są przecież szkółką wychowywaną przez starszych krytyków. Przeciwnie, nie znajdują oni pośród starszych krytyków zrozumienia oraz izolowani są od starszego pokolenia. Atmosferę tworzą sami dla siebie, sami ją wybierają, mają swoje kryteria i swoje gusty. Myślę, że czeka nas — pisarzy o innych pasjach, innych gustach, innych kryteriach — ważna i trudna polemika z twórczością młodych, która już jest faktem kulturalnym, posiadającym mocne korzenie w świadomości społecznej oraz własności „rozrodcze". Brak mi było na zjeździe, który miał ambicje programowe, problemu młodej twórczości. Pisarze ci, trzymani z dala od Związku, izolowani od środowisk, jeśli zostaną poddani tylko zabiegom pedagogicznym, zmarnują się w istocie. Ich twórczość trzeba wciągnąć w krwiobieg naszego życia umysłowego — inaczej nam, pokoleniu zaangażowanych, pokoleniu wojen i rewolucji, grozi postępowy paraliż akademizmu i samozadowolenia.

Andrzej Kijowski

RYGOR NADREALIZMU

Nadrealizm dwojako swój los spełnia. Należy do historii literatury, historii sztuki, jest przedmiotem studiów i muzealnym obiektem. To los jeden. A drugi: należy do tego powietrza artystycznego, które wypełnia dzisiejsze pepinerie sztuki i którym oddychają dzisiaj wszystkie niemal bohemy świata nie zdając sobie nawet sprawy z tego, że swoje dreszcze i wzruszenia zawdzięczają recepturze sprzed lat trzydziestu, Te dwa losy nie tyle się uzupełniają, co zaprzeczają wzajemnie, a ze sprzeczności stąd powstałej wynika dalsza, niezakończona żywotność tego najciekawszego jak dotychczas prądu artystycznego XX wieku. Jeżeli egzystencjalizm kształtuje mody dzisiejsze i obyczajowość, to nadrealizm — to wszystko, co jest namiastką sztuki, od kabaretu do rozmowy towarzyskiej.

Dzisiejszy film eksperymentalny, szeroki odłam plastyki, duża dziedzina poezji, rozbuchana jak nigdy przedtem groteska w prozie — to są widome znaki rozlania się szeroko jak morze wpływów nadrealizmu, wpływów tak powszechnych (jak powietrze właśnie), że już nawet nie identyfikowanych. Ta anonimowość źródła, do którego sięga dzisiejsza sztuka „poszukująca", jest tak rażąca niekiedy, że patrząc np. na film *Życie jest piękne* słabo się robi od widomych zapożyczeń i epigoństwa, które — pomieszanie jest tak już dalekie — uchodzi w oczach nawet tak weredycznych, jak oczy Artura Sandauera, za eksperyment. A co się dzieje w malarstwie? W plakacie w szczególności? Czymże jest ta asocjacyjna obrazowość w poezji, jeśli nie stosowaniem zasady „automatycznego pisania" w sensie bezwarunkowym, tzn. bez rygoru, który ta zasada zakładała. Nadrealizm panuje dzisiaj wszechwładnie jako zachęta sztuki do zabawy, do kawału, propozycja ułatwienia, bo przecież nawet nie uproszczenia. A tym nie był. Nadrealizm, w tym jest i jego siła, i słabość, wprowadził rygor największy, najtrudniejszy, bo niemożliwy do zobiektywizowania: rygor szczerości.

W tym rygorze, w samym jego postawieniu, a cóż dopiero w zastosowaniu, zawiera się wciąż niedostatecznie doceniana, rewolucyjna dla sztuki rola nadrealizmu. Bezwzględna szczerość każdego aktu wyobraźni! Bezwzględna szczerość każdego doświadczenia artystycznego! Czymże to jest, jeśli nie postawieniem znaku równości między doświadczeniem estetycznym a doświadczeniem moralnym? Sztuka, literatura nie są dziedzinami kawału, ale drogą dotarcia do prawdy, do tej nigdy nieosiągniętej istoty człowieka. „Automatyczne pisanie" jest środkiem wyzwalającym strumienia świadomości, asocjacjonizm jest narzędziem poznawczym nie bezwarunkowo, ale pod warunkiem szczerości.

Ten rygor nadrealizmu to największy wyobrażalny rygor sztuki. Najbardziej niemożliwy także. Granica między szczerością a równie jak szczerość naturalną potrzebą człowieka: marzeniem, jest niedostrzegalna. Szczerość graniczy z mistyfikacją. Dlatego tak trudno w dziełach nadrealizmu rozgraniczyć to, co jest ich sensem i ich nonsensem, ich prawdą i ich kawałem. A co mówić o dziełach, które się legitymują już tylko nadrealistycznym powietrzem!

Warto jednak przypomnieć, a raczej podać do wiadomości pewne sformułowania zasadnicze, które ukazują skalę nadrealistycznej rygorystyki. Będą to dwa tekściki André Bretona komentujące najwybitniejsze zjawiska sztuki nadrealistycznej, świecące do dzisiaj żywym blaskiem, a na retrospektywnych wystawach święcące tryumfy. Są to komentarze do malarstwa Maxa Ernsta i Hansa Arpa. Tekściki te wprowadzają w szczelny świat nadrealistycznej symboliki, w świat nadrealistycznego liryzmu, są same tego liryzmu i tej symboliki przykładem. Oto one:

zb

*

Liryzm, bez którego nie istnieje dzieło godne podziwu, nie jest bynajmniej z natury swojej dziedziną niemożliwą do określenia, a jeśli krytyka nie dociera doń swoimi wypróbowanymi metodami śledczymi, to bynajmniej nie z obawy przed profanacją naszych uczuć: ze zwyczajnej po prostu nieudolności. Przed siedmiu czy ośmiu laty w tym pseudo-laboratorium, gdzie znajdowało się kilku tych dzisiaj już zeszłych na manowce ludzi, rozprawiano na ten temat chętnie i nieodpowiedzialnie. Dostrzegam dziś w tych przynajmniej sformułowaniach, które ocalały w pamięci, przejmujące, zgodne pragnienie wielu, aby schwycić za cugle tego narowistego konia, chociażby nawet miał potem znowu ponieść. Pytano Picassa, Chirico, jak pytano Rimbauda, na wyścigi ubiegano się o łaski tego rumaka. Pytano także Deraina, który chwalił się, że go ujarzmił, i pokazywał, jak z okiem utkwionym w niebo, kopytem wzniecającym jeszcze błyskawice bije o ziemię. To był liryzm. Coś, co można ujarzmić i co niektórzy podobno nawet ujarzmili. Przepisy, różniące się jedynie ze względu na środek wyrazu, do którego zamierzono się uciec, przechodziły z jednej szuflady do drugiej w tej okropnej kuchni, jak ptaki czatujące w pobliżu spiżarni. W formie rad praktycznych i drażniących pozostało

z tej epoki tysiąc i jeden sposobów dostosowania do najwytworniejszego gustu chwili i według odpowiednio dopasowanych bodźców zaskoczenia, słabości tak często górującej nad siłą, gwałtu słów tak już starych, że same się mogą odmłodzić, pryzmatycznej gry świateł i cieni, ukrycia na zawsze i odkrycia na żarty, lekceważenia nowoczesności przez minione i minionego przez zapomnienie zarówno nowoczesności, jak i minionego, dialektyki wściekłej, oddającej woń kolców za ukłucie róży, pozostało więc — powtarzam — kilka obłędnych świadectw, chociażby owa litografia w pracowni Picassa, którą się tak ironicznie i tak dosłownie zarazem inspirował Seurat malując *Cyrk* (należałoby się zastanowić, czy to, co uchodzi za jego osiągnięcie techniczne, ma naprawdę znaczenie w dziedzinie kompozycji), wołania, które zatrzymują się na granicy krzyku, i kilka kuszących zamków bez kluczy.

Kiedy się zjawił Max Ernst, wszystkie te propozycje były sromotnie uproszczone. Przynosił ze sobą niemożliwe do złożenia na powrót kawałki labiryntu. Jak gdyby pasjans stworzenia: wszystkie części nieprawdopodobnie oderwane jedne od drugich, pozbawione siły czy idei wzajemnie przyciągającej, usiłowały znaleźć nowe powinowactwa. Zaczął padać deszcz potopowy, łagodny i nieunikniony jak zmierzch. Wzrastającemu skąpstwu słów, kiedy już negowano kolor, aby uznawać tylko dwa odcienie: ciepły i zimny, kiedy chodziło o porozumienie się tylko co do takich słów, jak okno, droga, niebo, rzutowanych najwyżej na coś w rodzaju ekranu jak w kinie, Max Ernst przeciwstawił słownik ogarniający naprawdę wszystkie słowa, gotów zrezygnować ze znaczeń niektórych słów i — ku powszechnemu zgorszeniu — z tego, co daje im mniejszą lub większą siłę wzruszenia. Koniec z fajką, z dziennikiem, który nie był nawet dziennikiem dnia jutrzejszego, z gitarą. Znamy jego metodę. Po owej słynnej miłości Rimbauda do odrzwi, głupich piosenek, rewolucji obyczajowych, po rzekomym systematycznym upodobaniu Ducasse'a — do jakiegoś duchowego rowu ciągnącego się od Younga do pewnych raportów lekarskich, po niegodnych wiadomościach Jarry'ego z dziedziny heraldyki, a nawet po wertowaniu przez Apollinaire'a katalogów w poszukiwaniu natchnienia, Max Ernst odziedziczył jakby niebywale urzekające, paradoksalne i bezcenne poczucie kultury. W swoich „collage'ach", pierwszych znanych nam jego pracach, postępował nie tak, jak czyniono dotychczas według zasady kompensacji materii (papier pokryty farbą zamiast płótna pokrytego farbą, cięcie nożyc manifestujące swoją odmienność od uderzenia pędzla, klej dla fakturowania plam), ale umieszczał elementy posiadające same przez się względną niezależność, takie, jakie tylko fotografia może nam przedstawić, na przykład lampę, ptaka czy ramię. Zadanie polegało na tym jedynie, aby przedmioty chaotycznie wybrane ułożyć w porządku odmiennym od ich porządku własnego, który prawdę mówiąc nie musiał dać się im we znaki, a układając unikać w miarę możliwości jakichkolwiek z góry powziętych idei czy intencji i tym samym okiem, którym się przez okno widzi mężczyznę spacerującego po dachu pod otwartym parasolem, tą samą myślą, którą się myśli, że wiatrak, nie naruszając proporcji zjawisk może być kapeluszem jakiejś damy, skoro tę rolę spełnia w *Pokusie* Boscha, ustalić pomiędzy istotami i rzeczami, wydanymi jak na pastwę na łaskę obrazu, inne związki niż owe związki zwyczajowe i zresztą prowizoryczne, podobnie jak to się dzieje w poezji, gdzie wargi można zbliżyć do koralu albo rozum przedstawić jak magą kobietę rzucającą lustro do studni.

Oczywiście te elementy, wzięte z tego pokoju, ze wsi, z fabrycznego warsztatu czy z morza, nie są bynajmniej zdane całkowicie na łaskę ludzkiego gestu, który — przedstawiając je — zestawia. Ci spośród nas, którzy śledzili rozwój twórczości Maxa Ernsta, widzieli, jak niekiedy przedmioty przybierały postawy wrogie, jak wyły przedstawione razem. Tak trzeba było, to było nieuniknione. Czyż nie jest naturalne, że przerażenie, jakim nas napawają rzeczy tego świata („Naturo! naturo! — zawołaliśmy szlochając — jastrząb rozrywa wróbla, figa zjada osła, a soliter pożera człowieka."), czyż nie jest naturalne, że to przerażenie ogarnia nas, kiedy wpatrujemy się w pewne epizody ma-

rzenia Maxa Ernsta, które jest marzeniem mediacji? Gniewny rozdział niektórych części posiada tutaj jeszcze siłę przekonania przekonującą nas, aby postawić wszystko na jedną kartę. Stąd być może Max Ernst czerpie możność życia, możność życia na wolności i na tym polega jego głęboki humanizm. Lubię przekonywać się, że cierpimy z tych samych powodów, że tajemnicza sprawa, której się poświęcamy, ani dla niego, ani dla mnie nie jest do wygrania. To, co jego wzrusza, mnie wzrusza, to, co jego dosięga, przekracza niekiedy moje siły. To wszystko, co zwolnił z absurdalnej przysięgi jawienia bądź niejawienia się na raz, to wszystko, nad czym jego ręce rozwarły się albo zamknęły, jest takie, jakim ja chciałem je widzieć i widziałem. Niekiedy, podobnie jak w innych chwilach życia, na najbardziej tajemniczym wybrzeżu duszy osiadała jedna z tych konstrukcji, których nie chciało życie, rosła, dorastała w naszym świetle, napełniała się życiem wiecznie żywym, zawsze odradzającym się, jedno z tych malowniczych miejsc, jedno z tych stworzeń, których objawienia nie śmieliśmy oczekiwać nawet od niego. To były: *Rewolucja nocą, Dzieciom zagraża słowik, Wielki kochanek*. Ktoś zaatakuje mnie z pewnością za ten wybór, najbardziej niewątpliwy ze wszystkich możliwych wyborów, padnie zarzut, że te trzy obrazy należą do tych prac Maxa Ernsta, które się określają najnaturalniej, że stanowiące je elementy są w minimalnym stopniu heterogeniczne. Odpowiem na to, że mój system w odniesieniu do Maxa Ernsta to uwzględnia, że spotkanie rozmyślne na każdym z jego płócien przedmiotów uprzednio zdyskwalifikowanych i wziętych przypadkowo, zrządzeniem trafu, nie wyklucza ich spotkania wcześniejszego na płaszczyźnie „rzeczywistości", że może właśnie przede wszystkim kocham w nim tę szansę, którą mi daje, że właśnie tę drobną dozę prawdopodobieństwa uważam w nim za lirykę *par excellence* — podobnie jak nigdy bym się nie skusił postawić na to, co gubi moją egzystencję, gdyby nie szansa, że w jakiejś mierze kiedyś ją odzyskam.

*

To wszystko, co kocham, to, co czuję, co wypełnia moje myśli, skłania mnie do szczególnej filozofii, filozofii immanentnej, zakładającej, że nadrealność tkwi w samej realności, nie będąc w stosunku do niej ani nadrzędna, ani zewnętrzna. I odwrotnie, gdyż forma zawierająca ma być także zawartością. Byłoby to z grubsza biorąc jedno z naczyń połączonych syntezą zawartości i tego, co ją zaciera. Oczywiście więc stanowczo odsuwam od siebie te pokusy tak samo w malarstwie, jak w literaturze, które w konsekwencji mogłyby albo oderwać myśl od życia, albo dać myśli wszechwładzę nad życiem. To, co się ukrywa, nie jest ani mniej, ani więcej warte od tego, co się odkrywa. A przed samym sobą można tylko to ukryć, co się innym pozwala odkryć. Zerwanie, zerwanie formalnie stwierdzone i przeżyte, tylko ono zaświadcza zarazem o początku naszym i o końcu.

Z wyniosłego poczucia naszego braku ciągłości, z samej pascalowskiej stawki życia, z zatwierdzenia każdej niemal kolejnej propozycji, ze zdolności oddawania samym sobie pięknym za nadobne — z tego wszystkiego wnioskujemy, mamy tę słabość, aby wnioskować, że jesteśmy więcej warci, niż się powszechnie sądzi. Stolarze, którzy pod kierownictwem Arpa wyczarowują niemal wszystko, co on zapragnie, z drzewa służącego do wyrobu fletów i okropnych etażerek, stają się wspólnikami tej wielkiej zbrodni, jaką jest dzisiaj zbrodnia obrazy majestatu realności. Idziemy po piasku, każda stopa pozostawia po sobie zagłębienie, które już nie odpowiada wymiarom stopy; istnieją przedmioty puste, między którymi odstępy są pełne, z form tajemniczych odlewów szklane maski wychodzą zużyte.

Wypukłe malarstwo Arpa, które ma ciężar i lekkość jaskółki siedzącej na telegraficznym drucie, to malarstwo wypukłe, swoim bardzo świadomym kolorytem odbijające wszystkie świergoty miłości, to malarstwo wypukłe, któremu jednocześnie pośpieszne cięcia dodają jeszcze wszystkich odcieni gniewu, owe pierścienie ostre czy tkliwe kondensują dla mnie najlepiej szanse ogólności rzeczy poszczególnych, a to pozwala mi niewiele sobie robić z takiego czy innego wariantu.

„Martwa natura: stół, Góra, Kotwice i Pępek." Godzina dystrybucji z Arpem minęła. Słowo stół było słowem żebrzącym: chciało, byśmy jedli, siedzieli podpierając się albo nie podpierając łokciami, pisali. Słowo góra było słowem żebrzącym: chciało, byśmy trwali w kontemplacji, wspinali się lub nie, oddychali. Słowo kotwice jest słowem żebrzącym: chciało, byśmy się zatrzymywali, by coś rdzewiało lub nie rdzewiało, potem byśmy ruszali w dalszą drogę. W rzeczywistości, jeśli już wiadomo teraz, co chcemy przez to powiedzieć, nos jest jak najbardziej na swoim miejscu obok fotela, przejmuje nawet formę fotela. Jakaż zasadnicza różnica zachodzi między parą tancerzy a daszkiem ula? Ptaki nigdzie nie śpiewały piękniej niż w tym akwarium.

Dalekośmy zaszli, cokolwiek by się powiedziało, i wysoko, i wcale nie jesteśmy skłonni zawrócić czy schodzić z powrotem. Nie trzeba jednak uważać nas za fanatyków wynalazku. Ograniczamy się do stwierdzenia, że pod nami i to jeszcze jak pod nami:

Flora tak różna jest mniej więcej
Jak różne są korki karafek. *

O wyjazdy niemożliwe, o dalekobieżne bluszcze!

André Breton

Przełożył Zbigniew Bieńkowski

* Rimbaud

FRANCUSKIE NAGRODY LITERACKIE

Uświęcony tradycją obyczaj przyznawania pod koniec roku nagród literackich coraz mniej ma wspólnego z literaturą, coraz więcej z organizacją handlu książkami. Wśród zalewu powieści (pięćset w tym roku!), jakie się pod koniec roku ukazują, czytelnicy są całkowicie zdezorientowani i wstrzymują się z kupowaniem czegokolwiek, zanim nie zapadną werdykty jurorów. Jurorzy z kolei bynajmniej nie są lepiej zorientowani, jest bowiem niemożliwością fizyczną, aby którykolwiek z nich przewertował choćby z grubsza wszystkie przysłane sobie do łaskawej oceny książki. Ponieważ jednak w grę wchodzą olbrzymie nakłady (od pięćdziesięciu do stu pięćdziesięciu tysięcy egzemplarzy, w zależności od nagrody), a co za tym idzie olbrzymie pieniądze, co obrotniejsi wydawcy ujęli sprawy w swoje ręce. Z reguły dzielą się czterema głównymi nagrodami (Goncourt, Renaudot, Femina, Interallié) Gallimard i Julliard, co pewien czas dopuszczając do żłobu „na jedną kolejkę" pomniejsze wydawnictwa. Najdziwaczniejsze cuda wyprawia Gallimard. W zeszłym roku kazał nagrodzić Goncourtom książkę, której większość jurorów wcale nie czytała, w tym roku, gdy wymknął mu się Goncourt (fortelem, bowiem w obawie przed jego naciskiem czcigodni akademicy przyznali nagrodę szyto-kryto na trzy tygodnie przed terminem), wepchnął zramolałym staruszeczkom z jury Femina inną swoją książkę, której poza nim też nikt nie czytał, bo wyszła z druku w przeddzień nagrody.

W tym stanie rzeczy wartość współzawodniczących ze sobą książek nie gra już najmniejszej roli i jakoś... nikogo to nie krępuje. Ani czytelników, którzy nie bardzo się mogą połapać w zakulisowych rozgrywkach, ani jurorów, których już sama obfitość produkcji literackiej skazuje przy najdalej idącej uczciwości (a nie zawsze zwykła ona chadzać daleko) na grę przypadku, więc niech tam sobie wydawcy pomagają trochę przypadkowi, ani wreszcie pisarzy, którzy tkwią po szyję w prawach rynku księgarskiego i których, mój Boże, nęci przecież perspektywa zostania choćby na rok milionerami (szanse większe niż w loterii państwowej — cztery murowane wielkie wygrane na pięćset losów).

W tym roku wygrane losy wyciągnęli André Schwartz-Bart (Goncourt), Albert Palle (Renaudot), Bernard Privat (Femina) i Antoine Blondin (Interallié).

Powieść Schwartz-Barta *Le dernier des justes* ukazała się jeszcze w paź-

dzierniku i z miejsca zyskała sobie wielki rozgłos. Jeszcze przed nagrodą sprzedano jej blisko sześćdziesiąt tysięcy egzemplarzy. Sukces o tyle znamienny, że całkowicie nieoczekiwany. Książka Schwartz-Barta, zanim ukazała się nakładem wydawnictwa Le Seuil, została odrzucona przez Julliarda, bo temat „niechodliwy", męczeństwo Żydów, obozy koncentracyjne, wojna, ludzie mają tego dość. Tymczasem publiczność do niedawna niechętnie powracająca do tematyki wojennej zgotowała książce niezwykle gorące przyjęcie. Dopomogła w tym walnie krytyka, ogłaszając prawie jednomyślnie powieść Schwartz-Barta arcydziełem. Sąd to, moim zdaniem, co najmniej pochopny. Zaraz wyłuszczę swoje racje.

Autor na czterystu gęstych stronach opowiada dzieje rodziny Levych od czasów wczesnego średniowiecza. Podług starej legendy hebrajskiej, sięgającej ponoć proroka Izajasza, świat stoi na cierpieniu trzydziestu sześciu sprawiedliwych, których męczeństwo odkupuje nieprawości innych ludzi. Jest dowolnością autora i dobrym zresztą prawem fikcji, że rodzinę Levych uczynił dziedzicznie niejako rodziną sprawiedliwych. Z jej łona wychodzi w każdym pokoleniu jeden z trzydziestu sześciu sprawiedliwych. Ostatnim z nich jest Ernie Levy, który ginie w 1943 roku w hitlerowskiej komorze gazowej. Książka Schwartz-Barta jest niewątpliwie lekturą wstrząsającą, po jej odłożeniu doznaje się jednak jakby uczucia zawodu. Nie chodzi o to, że autor bardzo niezręcznie operuje środkami literackimi, że książka jest źle napisana, niechlujnie skomponowana. Opisywanie męczeństwa dzieci, mordowania bezbronnych starców nie jest jeszcze samo przez się literaturą. Ale można by pójść za myślą autora i przyjąć powieść za akt moralny raczej niż normalną powieść, za świadectwo wydane okrucieństwom naszego czasu i martyrologii narodu żydowskiego. Ale z chwilą, gdy przenosimy się na ten plan moralny, pozaliteracki, zaczynają niepomiernie nas krępować nieprawdopodobieństwa i nieścisłości, jakie autor w swojej książce nagromadził (z właściwą mu pedantyczną irrewerencją wynotowane przez Sandauera w *Lettres Nouvelles*). Nie znam się na talmudzie ani na chasydyzmie i nie wiem, co tam autor pomieszał, ale wystarczy mi, że czterowiersz służący za motto całej powieści opatrzony jest takim podpisem: „Mieczysław Jastrun, przetłumaczone z yiddish, pośmiertnie". Nastraja to dość nieufnie do zawartości takiej książki. Nie ma rady, świadectwo prawdzie musi być prawdziwe, fikcja literacka musi być literacka. Tymczasem, gdy zarzuca się, że książka jest źle napisana, wielbiciele jej wołają wielkim głosem *„C'est un témoignage!"*, gdy zaś zwraca się nieśmiało uwagę, że roi się w niej od — mówiąc delikatnie — nieścisłości, ciż sami wołają: „To przecież fikcja, autor ma prawo do fikcji". Nie, moi drodzy, albo jedno, albo drugie, albo sucha prawda, albo dobra literatura, a nie ani jedno, ani drugie. Zresztą czytelnik polski sam się będzie mógł na ten temat wypowiedzieć, bo książka będzie pewnie przetłumaczona. Zresztą zasługuje na to przynajmniej w tej samej mierze, co Saganka. Miejmy tylko nadzieję, że tłumacz polski wskrzesi Jastruna i przywróci go naszej literaturze.

Niewiele mam do powiedzenia o książce Albert Palle'a *L'Expérience*. Historia starego, ślepego, zmęczonego życiem dziennikarza, który przy okazji ostatniego już prawdopodobnie reportażu w zapadłej wiosce pikardyjskiej rozpamiętuje całe swoje życie, opisana jest ciężko, chaotycznie i rozwlekle, z nieznośnymi — przy pobieżnym, bardzo dziennikarskim sposobie pisania — pretensjami do uogólnień filozoficznych. Wypadła mi najpierw z ręki około pięćdziesiątej strony, potem, gdy została nagrodzona, zmusiłem się do przebrnięcia do końca, ale teraz tego żałuję. Innym odradzam.

Nagrodzone nagrodą Femina opowiadanie Bernarda Privata *Au pied du mur* jest jedną z najsłabszych książek sezonu. Pierwsza powieść tego pisarza ukazała się podobno dziesięć lat temu i osiągnęła nakład tysiąca egzemplarzy. Teraz byłoby tak samo, gdyby Gallimard nie potrzebował na gwałt jakiegoś laureata i gdyby panie z jury Femina nie były takie uległe. Są to utrzymane w tonie sarkastyczno-ironicznym wspomnienia z wojennego oflagu. Niestety, poza pewną — przesadną może nawet — elegancją stylu, poza paroma wątłymi portrecikami, podstylizowanymi na La Bruyère'owskie „charaktery", zawodzi autora wszystko. Czytając to nudziarstwo

z melancholią się wspomina *Dno miski* Stanisława Zielińskiego. To były opowiadania z oflagu!

Wśród tych wszystkich miernot nagrodzono jednak przynajmniej jedną dobrą książkę. *Un singe en hiver* Antoine Blondina, nagroda Interallié, przerasta o głowę pozostałe. Jest to w gruncie rzeczy historia zawiedzionej jakiejś czy nieszczęśliwej miłości, opowiedziana z takim umiarem, z tak daleko idącą wstydliwością, że nie pada nawet jedno o niej słowo. Domyślamy się raczej, niż dowiadujemy, że Fouquet, trzydziestokilkuletni bohater powieści, przeżywa jakąś trudną passę w życiu osobistym, gdy zjeżdża bez powodu, choć nie bez pretekstu, do małej nadmorskiej mieściny w końcu października, po skończonym już sezonie. Po prostu wsiadł w Paryżu po pijanemu do pociągu i znalazł się tutaj. Nie ma tu nic do roboty, w Paryżu też nie. Usiłuje zapomnieć o kobiecie, która go opuściła, pije. W tym nadmorskim miasteczku, w pensjonacie prowadzonym przez jakieś zwariowane stare panny znajduje się jego córka. Ona jest pretekstem tej pijanej podróży. Ale Fouquet nie może przecież dziecku zwierzyć swej zgryzoty, boi się jej, nie ma jej nic do powiedzenia, ogląda ją tylko codziennie z daleka, gdy idzie do kościoła, gdy bawi się z koleżankami na pustej już plaży, gdy wychodzi na spacer wraz z całą pensją. Cały swój czas spędza samotnie przy kieliszku. Stary hotelarz, u którego zamieszkał, Quentin, niegdyś sam nielichy pijaczyna, czuje wzbierającą sympatię dla Fouqueta, widzi, że tamten jest nieszczęśliwy, chciałby mu pomóc. A ponieważ nie umie inaczej tej swojej przyjaźni okazać, jak tylko przy pomocy wódki, złamie dane sobie kiedyś przyrzeczenie, wróci do kieliszka. Książka kończy się opisem wspaniałej rozróby pijackiej obu przyjaciół. Uprowadzają z pensjonatu córkę Fouqueta i wyjeżdżają razem w świat, niby na poszukiwanie wielkiej przygody. Ale rychło trzeźwieją. Fouquet zabiera córkę na dwa dni do Paryża na Wszystkich Świętych, Quentin przesiada się po drodze, jedzie jak corocznie na grób rodziców gdzieś pod Amiens. Jak widać, kanwa nikła, prawie żadna, wszystko jest w podtekstach. Ta smutna, bardzo przez swą powściągliwość patetyczna książka napisana jest niezwykle pewną ręką, uczucie dojmującego smutku nie opuszcza czytelnika od pierwszej do ostatniej strony, jest prawie fizycznie odczuwalne. Smutku, ale nie rozpaczy, nie beznadziei. W głębszych swoich warstwach powieść Blondina jest bowiem afirmacją takich najbardziej autentycznie humanistycznych wartości, jak przyjaźń, potrzeba komunikacji z innymi ludźmi, delikatność uczuć, powściągana, niemęska niby czułość, wrażliwość. W okresie gdy literatura dla wyrażania tych uczuć tylekroć przybiera maskę wymuszonego, ordynarnego cynizmu, oryginalnością Blondina jest mówienie o nich bez cienia cynicznego zachłyśnięcia, cicho, półgłosem, prawie szeptem. Warto by ją przetłumaczyć na polski, obawy, że czytelnicy dostrzegą w niej tylko pochwałę alkoholizmu, są chyba nieuzasadnione.

W następnym miesiącu postaram się wrócić do paru nie nagrodzonych książek tego sezonu. Dwie z nich co najmniej dorównują poziomem powieści Blondina, bijąc na głowę pozostałych laureatów. Ale o tym w następnym numerze *Twórczości*.

Paryż, w grudniu

Jerzy Lisowski

LIST Z GENEWY

Każdego roku, na początku września, Genewa przeżywa okres gorączki intelektualnej, która ucisza się równie nagle, jak powstaje. Kiedy mówię Genewa, wiadomo, co mam na myśli. Człowiek z ulicy zadaje sobie czasem pytanie, w imię czego odbywają się te abstrakcyjne wzloty, ten anachroniczny już sposób rozważania pod kloszem wielkich problemów człowieka i świata. Jednakże państwo nie zaprzestało od 1946 roku finansowania Rencontres

Internationales, i o ile wiem, żadna partia nie oponowała przeciw tej hojności. Należy zatem uwierzyć, że Rencontres uchodzą za luksus konieczny, nawet jeżeli — na pierwszy rzut oka — przynoszą korzyść tylko małemu oddziałkowi ludzi nauki, zbierającemu się każdej jesieni i obejmującemu około setki myślicieli, pisarzy, specjalistów przybyłych z całej Europy, Ameryki, a nawet z Chin. Sądzę, że gdyby nie te coroczne spotkania, naszym intelektualistom zabrakłoby powietrza do oddychania. Rencontres otwierają drzwi na niepokoje świata, niepokoje, w których Szwajcaria wcale nie bierze udziału, jakkolwiek Genewa uchodzi za miasto międzynarodowe. Tak jakby kilka tysięcy dyplomatów, delegatów, przemysłowców i dziennikarzy nie potrafiło stworzyć świata. Jakby nic nie znaczył kontakt osobisty z przybyszami spod wszystkich szerokości świata, mających zupełnie inne troski, inne przekonania, inne doświadczenia. Kiedy w 1946 roku zainicjowano Rencontres, wojna zaczynała dzielić, co więcej, przeciwstawiać sobie intelektualistów Europy. Oni sami płonęli chęcią odnowienia zerwanych więzów, potwierdzenia jedności i uniwersalności kultury, w ciągu sześciu lat zmobilizowanej dla celów politycznych, które są zawsze, jak wiadomo, cząstkowe, tymczasowe, względne. A że w dodatku Szwajcaria pozostała jednym z nielicznych krajów, gdzie było dość jedzenia i gdzie pieniądze zachowały wartość, nasze ulice pokryły się plakatami, na których widniały olśniewające nazwiska: Stephen Spender, Nicolas Berdiayeff, Jena Guehenno, Charles Morgan, Ellio Vittorini, Karl Jaspers, Georg Lukacs, Jose Ortega y Gasset, François Mauriac i inne. Muszę przyznać, że ta wspaniałość trwała dość krótko. Z czasem wielkie umysły stały się rzadkością. Europa podnosiła się z ruin i Rencontres utraciły nieco ze swego blasku: czy miały utracić również międzynarodowy charakter? Nieszczęście chciało, że w tym okresie zimna wojna zaczęła zamrażać wszelką nadzieję dialogu. Około pięćdziesiątego roku wzajemna nieufność stała się tak paraliżująca, że na Rencontres zapraszano tylko z największą powściągliwością myślicieli marksistowskich, czy to ze Wschodu, czy z Zachodu. Aby uniknąć istotnych zagadnień — wymyślano sztuczne. Elegancka i płytka publiczność, która o 10-ej rano wypełniała salę obrad, przychodziła nie po prawdę, lecz aby utwierdzić się w swych przekonaniach. To, że Erenburg został zmuszony do milczenia pikantną grą słów, zachwyciło niektórych. Szło się na Rencontres jak na walkę kogutów: w rzeczywistości był to okres przygnębiający.

W ostatnich czasach wiele się zmieniło czy zaczęło zmieniać. Nawet nasze Rencontres, chociaż nie obyło się bez ostrożności i wahań. Temat tegoroczny był, jak zwykle, nieco oderwany i trochę zbyt szlachetny: *Praca i człowiek*. Można włożyć wszystko, co się chce, do tego naczynia i wszystko z niego wyjąć: stare i nowe. Stare, na przykład, są dyskusje, gnuśne formuły, które od dziesięciu lat zastępowały nam ciekawość, odwagę, a nawet myśl. Stanowiły pożywkę dla rozważań najbardziej akademickich, w których starano się wyczerpać raz na zawsze stary spór między socjalizmem i kapitalizmem. Nieszczęście polegało na tym, że socjalizm był reprezentowany przez pana Jules Mocha, a kapitalizm — przez pana Adolfa Berla; najgłębsze konflikty współczesnego świata zostały w ten sposób sprowadzone do baletu dogmatów, sztuki równie abstrakcyjnej, jak nieskutecznej. Usprawiedliwiało się przeszłość, zapominało o przyszłości: filozofia znalazła się na poziomie kampanii wyborczej. I jakkolwiek Berle wydawał się bardzo na miejscu w kraju, którego sławę głosił i któremu zawdzięczał to, czym jest dzisiaj, mimo że Moch wydawał się w pewnym sensie heretykiem, obcym w swoim własnym kraju, będąc wcieleniem socjalizmu idealnego i w gruncie rzeczy dość osamotnionego, było dla wszystkich oczywiste, że ci dwaj ludzie, ci dwaj praktycy polityczni przemawiali nieomal z analogicznych pozycji, że byli stworzeni na to, aby się porozumieć, że cyfry u obu zastąpiły miejsce rozumowania, cyfry, które nie wystarczały, aby wyjaśnić, wyczerpać rzeczywistość i które niekiedy ją zdradzały. Myślę, że Jurij Francew należy do tej samej rodziny duchowej. Taki Francew, taki Berle są wolni od niepokojów. To są optymiści. Mają — jak mówią — oparcie w milionach ludzi, którzy rozpoznają się w ich wypowiedziach. Dają nam obraz swoich narodów, tego, czym

usiłują się stać. Obraz uspokajający, dynamiczny tego, co te narody robią u siebie. Ale Francew jest człowiekiem radzieckim, osobą najbardziej oficjalną, toteż nasi intelektualiści, nurzający się w wirach świadomości, natychmiast węszą u niego podstęp. Niektórzy z nich, a przynajmniej ci, którym mniej zależy na dowiedzeniu się czegoś czy dyskusji niż na bombardowaniu pana Francewa tymi samymi od ćwierćwiecza argumentami, zarzucali mu w sposób paradoksalny trzymanie się na pozycjach niezmiennych od rewolucji październikowej. Mówiono, że Francew wcale nie odpowiedział na stawiane mu pytania. Czy raczej nie odpowiedział tak, jak sobie tego życzono. Lecz jakież poważne pytanie można mu było postawić? Nie było pytań — były zagmatwane wywody, podsumowania. Oponenci utrzymywali, że znają lepiej Związek Radziecki niż sam Francew. Wysilano się wręcz, aby gość znalazł się w kłopotliwej sytuacji. Przychodzono z pojęciami gotowymi i wszelki opór wywoływał irytację. Również w Coppet, w słynnym zamku, w którym pani de Staël dawno temu pobudzała do wymiany myśli uważanej za wykwit cywilizacji, toczyła się dyskusja zatruta, dialog głuchych, który nas cofa w okres jakiejś prehistorii i który, na szczęście, pozostawił po sobie tylko pewne uczucie zażenowania. Ten niesmak, to nieczyste sumienie wydaje mi się zbawienne. Już w trakcie tych czternastych Rencontres Internationales umysły wyraźnie się odprężyły. Wielu z uczestników pragnęło, aby doszło do spotkania pana Berla i Francewa. Ale w momencie, kiedy Amerykanie wylądowali w Genewie, Rosjanie ją opuścili, podążając na jakiś zjazd filozofów.

Prawdziwą nowość tych Rencontres widzę jednakże w czym innym. Nadeszła chwila, kiedy do A i B, nie mogących dojść do porozumienia, przybywa nieoczekiwanie C i ten głos nowy, nieśmiały, nieco psujący wszystkim szyki zmusza do zrewidowania na nowo pojęć. Nikt nie wiedziałby zapewne, kto to jest Louis Armand, gdyby nie kilku „technokratów", takich, jak on sam. A jednak to człowiek mający ogromne wpływy, reorganizator kolei francuskich, ojciec EURATOMU, prezydent nie wiadomo ilu rad. Odkryto człowieka stojącego na uboczu, pełnego troski, lecz nie pesymistę, a nade wszystko bardzo kompetentnego: jednego z tych, których Brecht nazywał „uprościcielami pracy". Pan Armand przemawiał jako inżynier i pozostał nim w całym tego słowa znaczeniu. Ale jest to inżynier, który widzi dużo i daleko. I tak jak upraszcza pracę tysięcy kolejarzy, górników, konstruktorów, tak samo upraszcza problemy, wyjaśnia je. Pan Armand uważa szczęście za rzecz możliwą. Wierzy, że technika, wbrew pozorom, może naprawdę ulżyć pracy ludzkiej. Pod warunkiem, że zostanie dobrze zrozumiana i użytkowana. Pod warunkiem, że będzie służyć tym, którzy jej służą. Pod warunkiem wreszcie, że nie ograniczając się do rozwiązań bezpośrednich, łatwych do przewidzenia, będzie planować na dalszą metę. Przyszłość zaś jest kapryśna, nigdy nie przypomina tego, co wydaje się najbardziej prawdopodobne. Nasza epoka wymaga zatem dużo wyobraźni. Jest to zadanie dla zespołu, nie dla jednostki. To sprawa wszystkich pracujących, którzy są powołani do tego, aby stać się „technokratami". To znaczy, że powinni coraz lepiej rozumieć sens swojej pracy, aby ją zmodyfikować. Dlaczego człowiek rozwija się tylko w swojej pracy? Dlaczego więc przeciwstawia się pracę wytchnieniu, jakby chodziło o wybór między dwiema funkcjami, które są jednakowo ludzkie i które nawzajem się uzupełniają?

Wizja przyszłości — może ktoś powiedzieć — to przepowiednia ogólna, niejasna, jak każda przepowiednia. Danilo Dolci, wbrew temu, co się o nim myśli, jest zaprzeczeniem proroka. Jest to człowiek czysty jak woda, który jak woda drąży skałę. Kiedy opowiada o swojej Sycylii, przemawia w imieniu dwóch trzecich ludzkości, umierającej powoli z głodu, ciemnoty, bezradności. Mówi jak dobry nauczyciel, wodząc ciężkim palcem po swoich notatkach, tak jak się opisuje wypadek na ulicy, w sposób dokładny, spokojny, odważony, skuteczny. Nie jest to wzruszenie dla samego wzruszenia, lecz coś, co nas ma poruszyć, wprawić w ruch, zmusić do działania, przełamania starego porządku rzeczy. Danilo Dolci w trakcie opowiadania wyznaje niejasno rzeczy, które były. Przynosi fakty i tylko fakty się liczą.

Jakie fakty? Sześć lat temu Danilo

Dolci, młody adwokat z Turynu, przybył na Sycylię. Do Trapeto, akurat w środek wyspy. Cóż zobaczył? Kraj bez kanalizacji, bez aptek, bez wody, gdzie dzieci marły jak muchy. Kraj Maffii, mający na swym rachunku 500 zabójstw od końca wojny. A że Dolci poczuł potrzebę zbadania sprawy do gruntu, stwierdził, że wody jest pod dostatkiem, lecz że jest marnowana. Że marnowano ludzi, którzy chcieli pracować, lecz nie wiedzieli, jak i gdzie. To był początek ankiety, która objęła sześć gmin i odsłoniła wiele innych skandali. Nawozu używano do palenia, a w północnych Włoszech kupowano za cenę złota ser, mleko, ziemniaki, produkty, które Sycylia, wedle wszelkiego prawdopodobieństwa, była w stanie sama produkować. Ale jak na to poradzić? Zaczęto zbierać chłopów na ulicy, w domach, w lokalach związkowych i zadawać im pytania. Okazało się, że człowiek w tym kraju uważa erozję ziemi za rzecz niezmienną, niewytłumaczalną, nie do naprawienia, za wyraz woli boskiej. Danilo Dolci pokazywał nam zapiski z kilkuletnich przesłuchań. Są one wstrząsające. Tak jak historia pewnej kobiety, której choroba oczu uniemożliwiła zbieranie kłosów na ściernisku. Pewnego dnia upadła i wbiła sobie ścierń w oko. I oto jest skazana, wydana na łup znachorów, sprowadzona do bezsilnych modłów. Aby pracować, potrzebne jej były okulary, ale żeby kupić okulary, trzeba było na nie zapracować. To błędne koło starczy za parabolę. Aby to przełamać, trzeba było uczyć, podniecać pragnienie innego życia, pokazywać, że ono jest możliwe. Uczyć — to znaczy budzić świadomość. I oto proste pytanie „co robić?" pociągnęło za sobą mnóstwo innych. Pierwsze przesłuchania, pierwsze hipotezy, nieśmiałe, zmieszane. Kiedy pytania zostały postawione — znalazły się odpowiedzi. Ludzie nauczyli się używać racjonalnie wody z zapory, rozrzucać nawóz. Czy wyobrażacie sobie cud pierwszych zbiorów?

W jaki sposób doszło do tego? Wyrzekając się gwałtu w kraju gwałtu. Usuwając kłamstwo, oportunizm, dogmatyzm, fanatyzm. Rozszerzając prawdę, to jest wyjaśniając chłopom, co należy robić, biorąc pod uwagę ich doświadczenie i ich opinię. Jeżeli pomoc państwa jest konieczna, wyciągnąć z niej najlepszą korzyść, spożytkować ją ekonomicznie. Rzeczą głodujących jest odmówić głodowania, wziąć swój los we własne ręce. Dolci i jego przyjaciele, przybyli z rozmaitych krajów Europy, mogą przynieść Sycylijczykom tylko narzędzia, nic więcej. Cel jest w ludziach. Lecz oni potrzebują specjalistów, instruktorów, lekarzy, ekwipunku technicznego. Jest to praca, która wymaga organizacji i precyzji. Trzeba, powiedział nam Dolci, sprawdzać nieustannie rezultaty. Wspólny wysiłek nie został zaedyktowany w jakimś biurze, lecz tam, gdzie każdy może znaleźć swoje miejsce, dać najlepszą cząstkę siebie.

Jeżeli poświęciłem tyle miejsca na sprawozdanie Danilo Dolci, to dlatego, że jego wystąpienie w kraju bogatym i często obojętnym, jak nasz, pozostawiło ślad. I kiedy nasi intelektualiści ciągle zastanawiają się, czy praca jest przekleństwem, czy źródłem szczęścia, Dolci z siłą przekonania i prostotą sprowadził nas na grunt rzeczywistości. Przypomniał nam, że solidarność ludzka nie jest tylko sprawą specjalistów. Polscy przyjaciele, którzy każdego roku robią nam zaszczyt uczestniczenia w naszych obradach, wydali mi się również bardzo zainteresowani. To jest może największy zysk tych spotkań. Co pozostaje z tej sumy podniecenia, jakie każdy zabiera ze sobą wracając do własnego kraju, swojej pracy, swoich trosk? Nowe przyjaźnie, zmiany najpierw niedostrzegalne w umysłach niektórych, zagadnienia, o których się przedtem nie myślało i które trzeba sobie wyjaśnić w samotności. Pozostaje trochę zgiełku, trochę zmęczenia. I nikt nie wie, które z rzuconych ziaren zakiełkuje. Stawianie pytań to niewiele. I stawianie pytań to dużo.

*

Jakie to dziwne! Genewa później odkryła Maxa Frischa niż Warszawa. A przecież Frisch jest Szwajcarem. Jednak Szwajcarzy ze strefy języka francuskiego nie wiedzą, co piszą Szwajcarzy ze strefy języka niemieckiego. Są oni tak zafascynowani Paryżem, że nawet własnych pisarzy uznają tylko wtedy, kiedy Paryż ich aprobuje. W ten sposób trzeba było dziesięciu lat, abyśmy mogli zobaczyć tę *Agnes* (po niemiecku *Als der Krieg zu Ende*

war), która poruszyła do głębi publiczność niemiecką nazajutrz po wojnie.

Sztuka należy już do historii. Jej aktualność trąci nieco myszką, natomiast ukryty sens zaczyna dopiero się wyłaniać. Nie wywołuje już oburzenia ani namiętności. Pobudza raczej do refleksji. W chwili kiedy ją Frisch pisał, dotykała nie zabliźnionych ran. Ta zuchwała krytyka, pochodząca ze Szwajcarii, była odczuwana przez Niemców jako obelga. Frisch jednak nie wymyślił nic lub prawie nic. Powiązał tylko i nadał formę sceniczną pewnym wydarzeniom, o których opowiadano mu w roku 1947 w trakcie jego podróży po Niemczech leżących w ruinach. Oto te wydarzenia, jakie sam Frisch zanotował w swoim dzienniku, w którym wszystkie jego późniejsze utwory były naszkicowane.

Berlin, maj 1945. Armia Czerwona właśnie zdobyła miasto. W piwnicy oficer Wehrmachtu i jego żona. Mężczyzna jest w śmiertelnym niebezpieczeństwie, ponieważ nie ma innego ubrania prócz uniformu. Ponad ich głowami Rosjanie świętują swoje zwycięstwo. Nagle drzwi zostają wyłamane. Pojawia się pijany żołnierz, który szuka wina. Nie dostrzega męża, ale domaga się, aby żona przyłączyła się do towarzystwa towarzyszy oficerów na górze. Kobieta prosi o półgodzinną zwłokę. Nie ma innego wyjścia, jak usłuchać. Małżonkowie postanawiają skorzystać z ostatniej szansy i przysięgają sobie umrzeć razem, jeśli ona zawiedzie. Przybycie żony w sukni wieczorowej. Jest rozrywana, ale mimo to udaje się jej uzyskać rozmowę na osobności z pułkownikiem. Błaga go i zaklina, okazuje się jednak, że Rosjanin nie rozumie ani słowa po niemiecku. Wzywa się tłumacza, prowadzi się pertraktacje. Agnes przyrzeka dotrzymywać pułkownikowi towarzystwa każdego wieczoru pod warunkiem, że inni Rosjanie opuszczą dom. Układ będzie dotrzymany przez obie strony. Co więcej, dziwna i nieoczekiwana miłość połączy te dwie istoty, które nie mogą ze sobą się porozumieć. Mąż w piwnicy ma pewne podejrzenia, w miarę jednak, jak żona powtarza mu wyimaginowane rozmowy, zaczyna odczuwać nie mniej dziwny szacunek do Rosjan i Rosji. Od żony dowiaduje się mnóstwa rzeczy o świecie, rzeczy, o których nie wiedział przebywając w nim na prawach zwycięzcy. Skąd ona je czerpie? Z radia moskiewskiego, którego audycji w języku niemieckim słuchała w czasie wojny.

Mijają trzy tygodnie, oficer radziecki opuszcza Berlin bez nadziei powrotu. Agnes zachowa go w pamięci jako wielką miłość swego życia. Tu urywa się wątek i Frisch musi sam wymyślić dalszy ciąg. Ta partia jest wątła, najbardziej sporna. Jaka ona jest?

Frisch, dramaturg, zaczyna zaczerniać osobę męża. Może po to, aby usprawiedliwić Agnes. W ten sposób Horst staje się oprawcą Warszawy. Jest również tchórzem, który, zdając sobie sprawę ze skłonności swojej żony, dodaje jej odwagi, nie bez hipokryzji zresztą, byleby ocalić skórę. Tak więc Agnes nie tylko nie może go dłużej kochać, ale gardzi nim do tego stopnia, że odbiera sobie życie. Ostatni akt, który logicznie doprowadza do tego samobójstwa, jest całkowicie wymyślony. Frisch wprowadza tu zręczny kontrast. Po brutalności pierwszych dni zniszczeń wojennych nastąpił nadmierny dobrobyt okupacji amerykańskiej. Horst i Agnes urządzają przyjęcie z niespodziankami. Oficerowie amerykańscy, ich żony, duchowny. Śmiech, taniec. Ale wesołość jest powierzchowna, wymuszona. Jest ona w istocie zatruta. Horst, po pijanemu, oświadcza z grandilokwencją miłość do Rosjan: ludzi jak należy, którym nie przychodzi na myśl bezczeszczenie żon zwyciężonych. Frisch daje nam do zrozumienia, że cały ten zapał jest maską, pod którą Horst usiłuje ukryć przed zaproszonymi upokorzenie, jakie żona kazała mu przedtem znosić. Amerykanie przyjmują to wyznanie wiary na rzecz mniej agresywnych z wielkodusznością. Horst jest za Rosjanami? Tym gorzej, ale mimo to zatrzyma dom, który miał być zarekwirowany. Major Bird wszystko załatwi. Ukoronowaniem tej szlachetności będzie wielka tyrada o niebezpieczeństwach wszelkich ideologii.

Jak widać, sztuka odeszła znacznie od wydarzeń w 1947 roku. Morał historii, pozornie ten sam, uległ głębokim zmianom. W 1947 roku Frisch widział w historii Agnes i jej rosyjskiego pułkownika dowód na to, że język, zamiast zbliżać, dzieli ludzi, podstawiając w ich miejsce gotowe klasyfikacje. Jakby Rosja czy Niemcy były abstrakcjami. W sumie chciał nas skłonić do odkrywania na nowo, do kochania istot

ludzkich, co jest w nich wyjątkowe i nigdy nie przewidziane. Pokazywał, że prawdziwa miłość może ludzi zmienić i nie tylko tych, którzy się kochają. Lecz jeżeli przemiana Horsta jest tylko maską próżności, interesu? Jeżeli Agnes musi nienawidzić swego męża za usprawiedliwianie jej zdrady? Sens paraboli został osłabiony. Po co ta ostrożność, te ustępstwa? Powód tkwi w tym, że w 1949 roku było niebezpiecznie pokazywać Rosję cywilizowaną, uznawać jej ludzkie wartości. Walcząc z szufladkowaniem Frisch sam padł ofiarą klasyfikowania. Dziwna epoka, w której, kto się nie opowiadał za A, automatycznie stawał się sojusznikiem B. Gdzie cała prawda, aby być zrozumianą, musiała się obwarować ostrożnościami, a czasem kłamstwami. Oto dlaczego Frisch powierzył dobremu Amerykaninowi troskę o sformułowanie i uprawdopodobnienie aktu dobroci dobrej Rosji. I oto dlaczego Agnes ukazuje się nam dziś jako nieszczęsny produkt tej nieszczęsnej epoki, która przeszła już do historii jako epoka „zimnej wojny".

Na zakończenie parę słów na temat interpretacji, jaką przedstawił Téâtre de Poche. Ta malutka salka (najwyżej sto miejsc) została odkryta trzynaście lat temu przez biznesmena interesującego się sztuką. Biznesmen jest synonimem rentowności. Aby pokryć koszty wystawienia sztuki awangardowej, trzeba więc dwu, trzech widowisk „lekkich", bez pretensji. Wystawienie *Agnes* było więc w naszych warunkach niemal cudem. I to był cud! Pani de Kenzak (która grała rolę główną) potrafiła wykorzystać w sposób zadziwiający raczej skromne środki, jakie miała do dyspozycji. Malutka scenka, nierówni aktorzy. Z wyjątkiem bowiem dwu czy trzech aktorów zawodowych reszta to amatorzy, którzy nie mieli nigdy dość czasu ani okazji, aby nauczyć się abc aktorskiego. Zresztą gdzie? Nie mamy szkół dramatycznych i zawód aktorski należy do bardzo średnich pod względem finansowym. Aktorów się improwizuje drogą szczęścia lub przypadku.

Powiecie, że Szekspir, że Molier nigdy nie chodzili do szkoły dramatycznej. Wiem. Lecz gdyby teatr miał liczyć tylko na geniuszy...

Walter Weideli

PRZEGLĄD ZAGRANICZNY

Anglia

Utarł się zwyczaj, że numer gwiazdkowy powinien być bardziej urozmaicony, lżejszy, czytelniejszy. LITERARY MAGAZINE (grudzień) poszedł po linii większej beletryzacji i daje trzy próbki współczesnej prozy. Prócz znanych już nazwisk P.H. Newby i Alain Robbe-Grilleta, reprezentujących Anglię i Francję, angielski debiut młodego pisarza pochodzenia australijskiego, Kevina Hartshorne. Pamięci Raymonda Chandlera poświęcone są wspomnienia Jana Fleminga, z którym łączyły go pewne wspólne interesy wydawnicze w ciągu czterech ostatnich lat życia. Chandler był już wtedy chorym i złamanym po śmierci żony człowiekiem. Wymieniana korespondencja, charakterystyczna dla zachodniego sposobu organizowania sobie *„publicity"*, odsłania raczej smutne szczegóły życia tego jednego z najbardziej utalentowanych autorów powieści detektywistycznej.

Anthony Quinton pisze o ostatniej książce Paula Bellowa, *Henderson the Rain King*. Przez wiele lat Saul Bellow uchodził za niespełnioną nadzieję amerykańskiej powieści, w najbardziej wpływowych i cenionych środowiskach inteligencji nowojorskiej. *Henderson* jest książką ambitną. Dowodzi, że pisarz jest ciągle w poszukiwaniu zadowalającego medium i nie uległ pokusie łatwego sukcesu, jaki ofiarowywało mu powodzenie *Augie March*.

TWENTIETH CENTURY (grudzień) formułę atrakcyjności zrealizowało odchyleniem ku frywolniejszej — przynajmniej z punktu widzenia przeszło 70-letniej szacowności pisma — treści, z góry zresztą uprzedzając czytelnika o możliwości szoku. Niestety, poruszające sprawy sexu artykuły Maurice Richardsona i Margharity Laski nie dorastają do pobudzonych w ten sposób oczekiwań. *Psychoanaliza w historiach o duchach* Richardsona do uroczych i klasycznych już historii tego typu, jak Hoffmana *Człowiek z piasku*, Poego *Upadek rodziny Usherów*, M. R. Jamesa *Gwizdnij, a ja przyjdę do ciebie, mój chłopcze*, wprowadza podtekst freudowski. Ukrytą treścią wierzeń w zjawy nocne są według Freuda stłumione pragnienia seksualne. Margharita Laski, żeby zohydzić już absolutnie wszystko, uzupełnia wywód Richardsona odkrywaniem symbolizmu seksualnego w literaturze dla podlotków, opisującej miłość do konia i przyjemności konnej jazdy. Freudyzm w tej postaci wydaje się nam czymś absolutnie przestarzałym.

Poza tą wątpliwej wartości niespodzianką numer jest bogaty i prawie w całości literacki. Do wysokiej klasy literackiej trzeba zaliczyć wnikliwy szkic Johna Russela o Schönbergu, który rozwiewa mit, jakoby twórca, skrępowany własnymi tyrańskimi dogmatami, nie umiał napisać „ładnej melodii" i skutkiem tego miał powodzenie jedynie u muzycznych snobów. Wystawienie *Mojżesza i Aarona* na festiwalu w Berlinie było wielką rehabilitacją i triumfem wybitnego twórcy muzyki nowoczesnej. Obok historii powstania dzieła, będącej zarazem komentarzem do jego wielowarstwowości, ciekawa informacja. Schönberg przyglądał się kolejnym stadiom pracy Kandinskiego, aby w malarstwie oddać to, co „dotąd tylko muzyk mógł wyrazić".

Temat *Lolity* jest złotodajną żyłą dla pism i jej autora, który mimo niezliczonej ilości wywiadów ciągle ma coś do powiedzenia. Ze spraw warsztatowych najciekawsze są wynurzenia dotyczące wejścia w obcy język. Wprawdzie każdy prawdziwy pisarz buduje swój język w trakcie pisania, jednak w wypadku cudzoziemca daje to szczególny efekt, ponieważ między jego sposobem używania słów a przyjętym ogólnie istnieje zawsze pewien dystans. Nabokow zwraca uwagę na to, co nazywa obsesją systemu nerwowego. Niepokój tego wieku jest raczej nerwozą, chorobą nerwów, niż udoskonaleniem percepcji. Literatura społeczna i dydaktyczna pozostaje poza zasięgiem jego zainteresowań „Dla mnie praca nad powieścią istnieje o tyle, o ile dostarcza mi tego, co bez ogródek nazwę rozkoszą estetyczną. Jest to poczucie, że się jest w jakiś sposób związanym z innymi stanami istnienia, dla których sztuka (ciekawość, czułość, dobroć, ekstaza) stanowi normę. Niewiele jest takich książek. Cała reszta to albo aktualna tandeta, lub, jak ją niektórzy nazywają, »literatura idei«". Natychmiastowość wizji, jej bezzwłoczność przy równoczesnej bezczasowości, to kierunek jego wysiłków twórczych.

List z Paryża Cecily Mackworth zajmuje się między innymi wschodzącą sławą Schwartz-Barta oraz zmiennymi notowaniami akcji antypowieści. Robbe-Grillet i jego *Labirynt* ciągle zaprząta uwagę krytyki, choćby dlatego, że tak łatwo udowodnić mu niekonsekwencje w stosunku do głoszonych teorii. Czy odrzucenie wszelkiego podtekstu metafizycznego w powieści w momencie, kiedy klasyczna psychologia przeżywa kryzys, a wyprawy w podświadomość stają się coraz bardziej ryzykowne, są eksperymentem czy wycofaniem się na bezpieczniejsze pozycje? Ale już samo założenie, że fakt istnienia nie ma żadnych innych znaczeń, kryje w sobie metafizyczną pułapkę. Bardziej konsekwentnym odwrotem od klasycznej psychologii jest *Planetarium* Nathalie Sarraute, której oryginalność polega na wykrywaniu prawdziwych motywów dla najbardziej banalnych zdań i zwrotów. Oddzielnie o ostatnich książkach francuskich pisze Len Ortzen, zestawiając obok siebie, w sposób nieco chaotyczny, zjawiska różnego kalibru i autoramentu dla udowodnienia jej żywotności.

Jak widać ze sprawozdania z pierwszego Biennale malarstwa w Paryżu — przewaga sztuki abstrakcyjnej jest tak miażdżąca, że można ją uznać niemal za sztukę oficjalną. Ostatnią ostoją sztuki figuratywnej pozostały kraje arabskie oraz demokracje ludowe.

Colin Wilson w felietonie miesiąca kreśli żartobliwą wizję akademii dla przyszłych pisarzy, nad której wejściem będzie widniał neonowy napis:

PRZYJMIJ ZŁOŻONOŚĆ. Przedmiotami podstawowymi Akademii byłyby rozprawki teoretyczne Jamesa, Whiteheada *Proces and Reality* i jego własny *Outsider*. Jego zdaniem powieść nie tylko się nie kończy, ale się jeszcze nie zaczęła. Zaraz jednak dodaje: „Mimo to jestem bardziej niż kiedykolwiek przekonany, że pisarze dzisiejsi są za leniwi, aby pisać dobre powieści. Z tych samych powodów religia chyli się do upadku, gdyż ludzie wierzący są zbyt leniwi, aby zgłębiać jej założenia. Przyrodnicy i matematycy są jedynymi ludźmi, którzy zachowują się rozsądnie".

W dziale książek dwie pozycje szczególnie wydają się ponętne. Pierwsza to *Myśl i działanie* Stuarta Hamshire, zajmująca się stosunkiem filozofii do etyki. Druga — *The Phenomen of Man*, książka o ewolucji znakomitego znawcy biologii i paleontologa, jezuity, ojca Pierre Teihard de Chardin. Chociaż był wielkim uczonym, Kościół zabraniał mu ogłaszania prac, gdyż ich koncepcja z ortodoksyjnego punktu widzenia zawierała herezję. Opublikowanie *The Phenomen of Man* we Francji, w osiem miesięcy po śmierci autora, było dużym wydarzeniem i wznieciło falę dyskusji. W przyszłym roku ma powstać fundacja dla studiowania jego prac i przekładu ich na języki obce.

ENCOUNTER (grudzień) Marguerite Yourcenar pisze o elementach erotycznych i mistycznych w rzeźbie indyjskiej *The Legend of Krishna*. C. W. Wedwood, historyczka z upodobania i wykształcenia, poświęca szkic Jakubowi Burckhardtowi, autorowi *Cywilizacji Renesansu*, pokazując powrót aktualności, jaki przeżywa esteta i filozof niemiecki. W okresie hitleryzmu jego dzieła były w Niemczech źródłem intelektualnego oporu przeciw reżimowi. Nacisk, jaki kładł na konieczność miłości, jego potępienie gwałtu, a nade wszystko jego wiara w jednostkę i kult dla wolności umysłu — uczyniły go strażnikiem duchowych i kulturalnych wartości w okresie ich największego zagrożenia. W wyczerpującym wywiadzie, który z Lawrencem Durrelem przeprowadza Kenneth Young, wreszcie znajdujemy rozwiązanie zagadki, dlaczego ten wysoko ceniony pisarz zyskał powodzenie dopiero w przekładach. Durrel ma na punkcie Anglii, jak sam to określa, „kompleks miłości i nienawiści". Żyje przeważnie za granicą, w Grecji lub Egipcie, z rzadkimi wypadami do Jugosławii i Argentyny. Obawia się „zahamowań i niepokojów purytańskiej kultury, co ma wpływ na niedobór seksualnego i emocjonalnego doświadczenia". Należy dodać, że urodził się w Indiach z irlandzkich rodziców, czyli jest niejako podwójnie obciążony w stosunku do Anglii. Anthony Sampson, który łączy niełatwy zawód zbierania plotek z pisaniem książek o Afryce, kreśli blaski i cienie sprawozdawcy z życia wyższych sfer. Wreszcie pożyteczny artykuł Willarda Thorpa, o psuciu się języka, widoczny zwłaszcza w wypracowaniach studentów, często przypominających tłumaczenia z obcego języka. Zjawisko to znane nam jest bardzo dobrze, w postaci języka urzędowego czy gazeciarskiego, nie mówiąc już o najnowszej formacji słownika uproszczonego, który ma służyć do określenia każdej sytuacji współczesnego życia. Niestety, zdrowy głos rozsądku w obronie czystości i bogactwa języka, który jest tak bardzo na czasie, odzywa się raczej rzadko.

Założeniem THE CRITICAL QUATERLY (nr 3) jest „pomagać ludziom rozumieć literaturę i czerpać z tego przyjemność". Założenie jak najbardziej chwalebne. *Critical Quaterly* wywiązuje się z tego zadania inteligentnie i z poczuciem odpowiedzialności, starając się połączyć akademickość ze współczesnością. Clifford Leck Bryn Mawr publikuje swoją prelekcję na temat Marlowe'a *Edward II, Power and Suffering*. A. E. Dysom zamieszcza krytyczny szkic o utworach poetyckich Ted Hughes'a. Niektórzy z współpracowników wyrośli na SCRUTINY, nic dziwnego, że trzech z nich w specjalnym sympozjonie pod tytułem *Nasz dług wobec dr Leavisa* wraca do owych czasów. Oryginalny ferment wniesiony przez współczesnych poetów angielskich przyczynia się do ożywienia literackich dyskusji.

at

Austria

WORT IN DER ZEIT (Wiedeń), nr 12, grudzień 1959 r. Zeszyt zawiera dużo poezji, jedną nowelę i kilka esejów, poruszających problemy literatury austriackiej i sprawy współczesnej sztuki. Pierwszy z nich, Heinza Riedera, kreśli literacką sylwetkę pisarki Enriki von Handel-Mazzetti, autorki w Polsce nie tłumaczonej, natomiast bardzo popularnej w Austrii, Niemczech i Szwajcarii. Handel-Mazzetti, która zmarła w roku 1955, debiutowała w dziewięćdziesiątych latach minionego stulecia i uchodzi za jedną z najwybitniejszych postaci literatury katolickiej na obszarach języka niemieckiego. Początkowo atakowali ją przede wszystkim krytycy katoliccy za zbytnią „nowoczesność", obecnie jest ona już klasykiem austriackiej prozy.

Tytuł szkicu Ernsta Schöneweise, *Problemy rozpadu wartości i integracji*, wiele obiecuje. Autor zapowiada na wstępie analizę zagłady tradycyjnych wartości we współczesnej literaturze oraz prób odnalezienia utraconego sensu życia. Wywody jednakże nie spełniają tej obietnicy, są powierzchowne, mętne i nieumotywowane.

O abstrakcyjnym malarstwie pisze Waldemar George, entuzjasta tego kierunku sztuki. „Główną zdobyczą współczesnej sztuki — czytamy — nie jest abstrakcyjne malarstwo we właściwym tego słowa znaczeniu. Jest nią wynalazek znaków, które posiadają absolutną niezależność od motywów i tematów, jakie przedstawiają. Ta wymowność i samodzielność linii i farb otwiera dzisiejszej sztuce bardzo dalekie horyzonty. Harmonizuje ona z wyzwoleniem plastycznej myśli, widzenia i gestu." Autor snuje ciekawe wywody o kierunkach nowoczesnego malarstwa, niestety często zbyt skrótowe i ogólnikowe.

W dziale recenzyjnym wiele szczegółów podaje kronika teatralna Wiednia i większych miast prowincjonalnych Austrii; numer zamykają omówienia bieżących nowości wydawniczych i kronika wydarzeń literackich.

rk

Francja

Wszechstronnie bogaty materiał przynosi grudniowy numer ESPRIT. Najpierw, pod wspólnym tytułem *Hiszpania po dwudziestu latach*, trzy artykuły podsumowujące „osiągnięcia" reżimu frankistowskiego. Lektura ich, szczególnie pierwszego, pt. *Bilans frankizmu*, nastraja dość smętnie. Jest to znakomicie udokumentowane, podające cytaty i cyfry na poparcie każdego twierdzenia — studium o bazie ekonomicznej i ideologicznej nadbudowie hiszpańskiej odmiany faszyzmu, rozkwitającej obecnie pod pieczołowitą opieką Kościoła i z jego błogosławieństwem. Koneksje między Watykanem a reżimem generała Franco są szczególnie dokładnie wypunktowane. Kto u nas pamięta jeszcze o tym, że Pius XI błogosławił w 1936 roku frankistowskiemu powstaniu, kto wie, że jego następca w 1951 roku w przemówieniu przez radio do robotników hiszpańskich sławił „zdobycze społeczne", jakie stały się ostatnio ich udziałem, że w roku 1955 tenże Pius XII złożył z urzędu kardynała Segura, jedynego członka hiszpańskiego episkopatu, występującego przeciwko dyktatorowi. Autor tego studium, Maurice Gandilhon, zwraca szczególną uwagę na moment, kiedy po klęsce Hitlera Franco zaczął na gwałt przemalowywać ideologię falangi z narodowo-socjalistycznej na „katolicką", wyrosłą z ducha encyklik społecznych. W tej pierwszej części numeru warto jeszcze zasygnalizować piękny wiersz-inwokację hiszpańskiego poety Blas de Otero do Nazima Hikmera. Dalej, pod tytułem *Czyn w pełni odpowiedzialny*, *Esprit* drukuje wstrząsający zupełnie dokument. Są to (nie przeznaczone wcale do druku) listy do rodziny i przyjaciół Jean Le Meura, młodego katolika francuskiego, który wyszedłszy z podchorążówki w stopniu podporucznika odmówił udziału w wojnie algerskiej i znajduje się w tej

chwili w więzieniu, skazany przez trybunał wojskowy za odmowę wykonania rozkazu w obliczu wroga. Wreszcie jeszcze jeden smutny dokument, wyrok Kongregacji Św. Officium zakazujący dalszej pracy w fabrykach wszystkim księżom-robotnikom i przekreślający definitywnie wieloletnie wysiłki czynione w tym kierunku przez episkopat francuski. W dziale recenzji zupełnie ekstatyczne omówienie powieści André Schwartz-Barta *Le dernier des justes.*

Ciekawa zbieżność, ukazujący się w tym samym miesiącu numer LA TABIE RONDE poświęcony jest też w całości Hiszpanii. (O tym, że to konserwatywno-katolickie czasopismo nieustannie lansuje frankistowskich katolików, mieliśmy już okazję pisać.) Ale jakaż różnica w naświetleniu! Można by z numeru tego sądzić, że Hiszpania jest dziś krajem, gdzie rozkwitają wolno i wspaniale wszystkie kwiaty kultury europejskiej. Wprawdzie gdzieniegdzie zdarza się jakiś zgrzyt, pojawia słowo wygnanie, złożenie z urzędu, konfiskata (nawet czcigodni współpracownicy *Table Ronde* nie są wolni od kontaktu z rzeczywistością), ale to wszystko tonie w powodzi wielkich słów i subtelnych rozważań o stanie hiszpańskiej biblistyki: czy dogania mianowicie, czy nie, poziom europejski. Numer podzielony na trzy działy: *Fakty i idee* (faktów niewiele, cyfry ani jednej, idee za to wzniosłe), *Życie umysłowe, Życie ludzi.* W tym ostatnim dziale, który mógłby być interesujący, jedna wypowiedź o tym, jaką sympatią darzy Hiszpanię sędziwy profesor Chevalier, artykuł o kinematografii hiszpańskiej, o Hiszpanii we francuskich książkach i o tańcu, w którym ponoć się objawia tajemnica hiszpańskiej duszy.

EUROPE, numer podwójny za listopad-grudzień poświęcony jest w całości literaturze i kulturze meksykańskiej. Szczupła antologia współczesnej prozy (pięć opowiadań), bogaty, ale niedbale przetłumaczony wybór poezji, za to wyczerpujące studia o współczesnej sztuce plastycznej, teatrze, kinematografii i muzyce. *Europe* zapowiada wśród najbliższych numerów specjalnych numer poświęcony literaturze polskiej.

Wyjątkowo ciekawy grudniowy numer PREUVES. Przede wszystkim wspaniała przedmowa Eliota do angielskiego wydania poezji Valéry'ego, pełna podziwu dla wielkiego poety, ale nie pozbawiona „szpilek" pod adresem myśliciela, za jakiego Valéry chciał zawsze przede wszystkim uchodzić: „W umyśle i w dziełach Valéry'ego znajdujemy zdumiewający paradoks. Przedstawia się on sam czytelnikowi nie tylko jako niestrudzony badacz labiryntów spekulacji filozoficznej, lecz także, za przykładem Leonarda da Vinci, jako człowiek o temperamencie naukowca, rozkochany w problemach metody, umysł dociekliwy i niespokojny, dyletant w sprawach nauki, ale specjalista w obrębie nauki przez siebie stworzonej — nauki o poezji. Tymczasem, rzuciwszy okiem na tytuły jego esejów i szkiców, przekonamy się, że tematyka ich jest niezwykle ograniczona, że nie świadczą ani o pasji pożerania książek, ani o wszechstronności zainteresowań, charakterystycznych dla takiego na przykład Coleridge'a czy Goethego. Powraca on stale do jednego, nierozwiązalnego zresztą, problemu. Wydaje się wręcz, że jedynym przedmiotem zainteresowania Valéry'ego jest... on sam. Przypomina nam Narcyza bacznie śledzącego toń, pociąga nas w nim właśnie tajemniczość Narcyza, chłodna rezerwa tego celibatu duchowego". Poprzedzone wstępem Manès Sperbera opowiadanie Izaaka Babla *Historia mojego gołębnika,* wrażenia z podróży do Hiszpanii Pierre Emmanuela (bardziej w tonie *Esprit* niż *Table Ronde*), rozważania Jeleńskiego o sytuacji w naszym kraju pod bożenarodzeniowym tytułem *Polska pomiędzy żłobkiem a ołtarzem,* wreszcie w dziale krytyki obszerne recenzje Claude-Edmonde Magny o *Planetarium* Nathalie Sarraute i Jean Bloch-Michel o *Dernier des justes.*

Ostatni w tym roku numer dwumiesięcznika CAHIERS DU SUD pod znakiem dwukrotnego laureata (Biennale poetyckie w Knokke-le-Zoute i Grand Prix National des Lettres poety Saint-John Perse'a. Numer przynosi nowy, datowany z września bieżącego roku poemat Saint-John Perse'a pt. *Kronika,* wspomnienia spotkań z poetą Pierre Guerre'a, artykuł krytyczny André Rousseaux i Luc-André

Marcela, oraz normalną porcję wierszy i prozy (ciekawe wiersze młodego poety, Petricle Patocchi).

Inny miesięcznik, wychodzący od dawna, ale nieregularnie na prowincji, LA TOUR DE FEU, ostatni swój podwójny numer poświęca znów (same numery specjalne w grudniu) poecie Antonin Artaud. Związany z surrealizmem, aktor z zawodu, Antonin Artaud długie lata spędził — jak wiadomo — w szpitalach dla umysłowo chorych. Pod koniec życia powrócił na krótko do równowagi psychicznej, wydał parę książek (m. in. piękny poemat *Van Gogh albo samobójca społeczny*, którego fragment drukowaliśmy we francuskim numerze *Twórczości*) i znów zmożony chorobą i narkotykami zmarł w zakładzie leczniczym w marcu 1948 roku. Numer jest o tyle interesujący, że przynosi nowe szczegóły o jego chorobie (artykuł leczącego go psychiatry, dr. Ferdière'a) a także polemiczną wypowiedź siostry poety, oskarżonej przez niektórych przyjaciół zmarłego, że uniemożliwia druk dzieł zebranych, fałszuje rękopisy itd. Chcielibyśmy wierzyć pani Malausséna, że nie jest z gatunku strasznych sióstr (Rimbauda i Nietzschego), ale po jej wszystkich wytłumaczeniach i po pilnym przestudiowaniu całego numeru wciąż nie wiadomo, kto mianowicie się sprzeciwia ukazaniu się drugiego tomu *Dzieł zebranych* Artauda, którego materiał od pięciu już lat złożony czeka na druk u Gallimarda. Ze względu zaś na to, że dzieła poety są trudno dostępne, wyczerpane dziś doszczętnie lub rozsypane po czasopismach, wydanie dzieł zbiorowych jest palącą koniecznością, aby można było wreszcie osądzić istotny wkład Artauda do literatury francuskiej.

Skoro jesteśmy przy pismach prowincjonalnych, warto zasygnalizować RESONANCES, pismo od lat kilku borykające się z trudnościami, ale ciągle wychodzące w Lyonie. Gwiazdkowy numer (82) tego najpierw dwutygodnika, potem miesięcznika, teraz chyba kwartalnika przynosi rozdział z nowej powieści Jean Cayrola, scenę z *Wesela pana Balzaka* Jarosława Iwaszkiewicza, fragment z nowej sztuki Anouilha *Becket*, felieton André Maurois, wiersze Salvatore Quasimodo i ciekawą nowelkę Georges Bideau (chyba debiutant). Interesująca część informacyjna o życiu kulturalnym Lyonu, w którym jednak coś się zmienia (*vide* świetny teatr Planchona, który zachwycił ostatnio Paryż. *A propos*, może byśmy zaprosili do Polski zespół Planchona? Jego poszukiwania nad repertuarem współczesnym a jednocześnie masowym mogłyby nas może czegoś nauczyć?).

Odnotujemy jeszcze w skrócie zawartość ostatnich numerów LETTRES NOUVELLES (numery 31—34). W trzydziestym pierwszym arcyciekawe fragmenty dziennika literackiego Paul Léautaud z roku 1929, przynoszące, obok jak zwykle plotek literackich, aż żenująco intymne zwierzenia pisarza. Dalszy ciąg bardzo trudnych i bardzo chyba mądrych *Inwestygacji filozoficznych* Ludwiga Wittgensteina i *Wizyta u Benedetta Croce* Jarosława Iwaszkiewicza. Następny numer otwiera polemiczny esej Artura Sandauera o powieści André Schwartz-Barta, wytykający laureatowi Goncourtów szereg bardzo poważnych nieścisłości i wręcz fałszowanie, „chrystianizację" tradycji religijnej i moralnej judaizmu. Polemizuje z nim, biorąc w obronę Schwarz-Barta, Lucette Finas. W tym samym numerze dziwaczny, trochę erotomański tekst Jeanine Aeply *Strip-Tease* i recenzja pasjonującej książki Pietro Nenniego *Wojna hiszpańska*, która ukazała się tu przed paroma miesiącami. W przeglądzie prasy omówienie ostatnich numerów *Twórczości*. W trzydziestym trzecim interesujące wiersze wzmiankowanego już poety hiszpańskiego młodego pokolenia, Blas de Otero, opowiadanie Albert Palle'a *Grota* (nijakie), entuzjastyczna recenzja trzeciej części tryptyku powieściowego Lawrence'a Durrella *Mountolive* (poprzednio *Justine*, potem *Balthazar*, nagroda najlepszej książki zagranicznej na rok 1959, kontrkandydatem Gombrowicz za *Ferdydurke*) oraz studium krytyczne Huberta Damischa o amerykańskim malarzu, Jackson Pollocku. W ostatnim wreszcie z omawianych numerów ciekawy szkic Claude Simonneta o twórczości Raymonda Queneau i „przewodnik" po otwartej właśnie VIII-ej wystawie międzynarodowej surrealizmu. Geneviève Bonnefoi pisze o tej wystawie tonem jak najbardziej serio, jedynym jej usprawiedliwieniem jest to, że jej nie widziała jeszcze i anonsuje ją tylko

na podstawie tego, co jej organizatorzy powiedzieli. Bo, niestety, po obejrzeniu wystawy mówić o niej na serio niesposób. Dowodzi ona jeszcze raz — gdyby trzeba było nowych dowodów — że surrealizm umarł śmiercią naturalną dwadzieścia lat temu (dokonawszy zresztą wielkiego i zapładniającego dzieła). Galwanizowanie tego trupa jest i niepoważne, i nieprzyjemne.

jl

Niemcy

NEUE DEUTSCHE LITERATUR (Berlin, NRD), nr 12, r. 1959. Scenariusz filmowy, wiersze i nowela — oto trzy gatunki literackie, które zajmują większość tego numeru. Scenariusz Waltera Gorrisha, *Pięć łusek nabojowych*, jest osnuty na tle wojny domowej w Hiszpanii z lat 1936—1938, nowela Augusty Lazar, *Miłość*, odtwarza epizod z ostatnich dni drugiej wojny światowej.

Z krytycznych szkiców zasługują na uwagę eseje Ursuli Wertheim, która pisze o Schillerze jako autorze historycznych i aktualnych dramatów, oraz rzecz Karla Blasche o Hamsunie. Ursula Wertheim, stwierdzając współczesny podtekst w historycznych dramatach Schillera, nawiązuje do nowszej twórczości niemieckiej. Autorka aprobuje jej historyczną tematykę, jeśli odbija ona w pośredni lub bezpośredni sposób ducha czasów dzisiejszych. Za wzór służy tutaj twórczość dramatyczna Bertolta Brechta oraz historyczne powieści Liona Feuchtwangera.

Punktem wyjścia rozważań Karla Blasche o Hamsunie jest pamiętnik norweskiego prozaika *Na zarośniętych ścieżkach*. Wspomnienia Hamsuna pisane były w roku 1949, a obecnie ukazały się w przekładzie niemieckim. Są one próbą nie tyle usprawiedliwienia, ile wyjaśnienia kolaboracji autora z reżimem Quislinga i gloryfikacji narodowego socjalizmu. W 1945 roku wytoczono Hamsunowi i jego żonie proces o zdradę, który skończył się skazaniem Marii Hamsun na trzy lata robót przymusowych, natomiast pisarza internowano w domu starców, a potem w sanatorium do roku 1948. Blasche wywodzi, że wspomnienia Hamsuna nie zawierają ani jednej nuty skruchy lub ekspiacji, co również potwierdzają interpretatorzy zachodni. Blasche idzie jednak dalej, utrzymując, że zdrada Hamsuna była konsekwencją poglądów na życie, przewijających się w całej prozie autora *Głodu*. „Kolaboracja Hamsuna — czytamy — nie jest następstwem godnego pożałowania zaniku sił duchowych. Jest raczej ostatecznym, obywatelskim i społecznym wyrazem, a także końcowym aktem owego nihilistycznego antydemokratyzmu, który Hamsun głosił przez całe swe życie w powieści i w dramacie." Ten sąd wydaje się zbyt uproszczony. Wielki upadek Hamsuna, którego działalność w czasie okupacji wywołała głębokie rozczarowanie i odrazę wśród miłośników jego talentu — był raczej zaprzeczeniem aniżeli potwierdzeniem tego, co stworzył jako powieściopisarz.

Numer zamykają recenzje bieżących nowości wydawniczych.

MERKUR (Stuttgart), nr 142 (12), r. 1959. Numer otwiera praca Ericha Hellera o Ludwiku Wittgensteinie, austriackim filozofie, rzeźbiarzu, architekcie i muzyku, „człowieku wyjątkowego geniuszu" — jak go autor szkicu nazywa. Jednakże najciekawszą pozycją jest esej pod tytułem *Schiller jako historyk*, napisany przez Golo Manna, syna Tomasza. Golo Mann uchodzi dzisiaj za jednego z najlepszych historyków niemieckich średniego pokolenia i zdobył duże uznanie wydaną przed kilkoma miesiącami historią Niemiec, opisującą czasy od roku 1870 do naszych dni. Praca o Schillerze wyróżnia się śmiałą syntezą, błyskotliwym stylem i ciekawymi aluzjami do współczesnego dziejopisarstwa w Niemczech.

„Schiller był, jak Plutarch, narratorem, moralistą i psychologiem, ale był też historykiem wolności. W jego historyczno-filozoficznych, w swojej istocie na Kancie opierających się fragmentach wolność jest celem ludzkości." Schiller nie miał jednak, daje Golo Mann do zrozumienia, naśladowców w niemieckim dziejopisarstwie: „Tradycję, którą stworzył Wolter, podjęli we

Francji i Anglii tacy pisarze, jak Thiers, Mignet, Macauley, i jeszcze dzisiaj żyje ona w tych krajach. Fryderyk Schiller, historyk, nie stworzył tradycji". Przyczyną tego był z jednej strony sam Schiller, który zbyt krótko zajmował się badaniami historycznymi, z drugiej strony konserwatyzm niemieckiej historii, która „w XIX wieku zmierzała innymi drogami do innych celów". W przeciwieństwie do późniejszych historyków „nie istniał dla *homme de lettres* (scil. Schillera) rozdział między sferą prawdy, rzeczowości i stylu. Obie sfery jednoczyły się w dobro".

Z prac krytycznych najbardziej podoba się szkic K. A. Horsta o Erichu Kästnerze, napisany z okazji sześćdziesięciolecia urodzin i wydania siedmiotomowych *Pism zebranych* Kästnera, oraz dwie recenzje poświęcone jednej powieści: *Die Blechtrommel* Güntera Grassa.

Grass, urodzony w 1927 roku, z zawodu rzeźbiarz, jest od kilku lat jednym z najciekawszych zjawisk niemieckiego życia literackiego. Przed trzema laty ogłosił tomik poezji zapowiadający duży talent, potem napisał kilka dramatów i libretto baletowe, ale dopiero jego *Blechtrommel* stała się rewelacją. Rzecz ta została nagrodzona przez „Grupę 47", a krytyka niemiecka jednogłośnie uznała ją za najwybitniejszą książkę sezonu. Powieść opisuje życie przedwojennego Gdańska, wojnę i czasy powojenne w Niemczech zachodnich.

BLÄTTER UND BILDER (Würzburg), nr 5, listopad-grudzień 1959 r. Pierwsza część numeru poświęcona jest prozaikowi Hansowi Henny Jahnnowi, który zmarł niedawno w sześćdziesiątym roku życia. W zeszycie znajdujemy wyimki z *Niebieskich kartek* Adolfa Rudnickiego, między innymi fragmenty o Dostojewskim oraz kartki pisane w Austrii i Paryżu. Redakcja podaje również krótki szkic zawierający szczegóły biograficzne i charakterystykę twórczości Rudnickiego. Czasopismo przejawia żywe zainteresowanie sprawami kultury i sztuki polskiej, zapowiadając w najbliższej przyszłości artykuł pod tytułem *Nowa muzyka w Polsce*.

Z literatury obcej pismo ogłasza kilka wierszy Henri Michaux i szkic Kurta Leonharda o tym poecie i malarzu. Pozostałe artykuły zajmują się rzeźbą i malarstwem oraz teoretycznymi zagadnieniami z dziedziny sztuk plastycznych. G. Klebe pisze na temat: *Matematyka i fantazja w nowej muzyce*. Numer zawiera piękne reprodukcje współczesnego malarstwa i zachwyca gustowną szatą graficzną.

AKZENTE (Monachium), nr 6, grudzień 1959 r. *Akzente* są pismem „czysto" literackim, które z reguły unika publicystyki, prezentując czytelnikom jedynie wiersze, nowele, słuchowiska radiowe, fragmenty dramatów, a z rzadka szkice natury krytycznej lub teoretycznej. Niniejszy zeszyt nie jest pod tym względem wyjątkiem. Jeden szkic Adorna, *Przyczynek do końcowej sceny „Fausta"*, dorzucający do tysiąca interpretacji finału drugiej części tragedii interpretację tysiączną i pierwszą, a poza tym wiersze i utwory prozą wypełniają treść szóstego zeszytu.

Z prozy wymieniamy krótką nowelkę Musila, która ma raczej charakter eseju *(Drzwi)*, małe opowiadanie Rolfa Schroersa *Niedziela w baśniowym lesie*. Pozostałe stronice pisma zajmują wiersze kilkunastu poetów średniego i młodszego pokolenia, morze poezji, po największej części eksperymentalnej.

Od czasu do czasu redakcja publikuje utwory obcego piśmiennictwa ujęte w zwartą, logiczną całość. Tym razem czasopismo prezentuje japońską poezję, ostatnio bardzo popularną na Zachodzie.

NEUE DEUTSCHE HEFTE (Gütersloh), nr 65(12), grudzień 1959 r. Redakcja zamyka rok 1959 bardzo ciekawym zeszytem, który obfituje w bogactwo różnorodnego materiału. Z poezji — oczywiście Salvatore Quasimodo. Z prozy — ciekawa nowela wiedeńskiej pisarki, Jeannie Ebner, pod tytułem *Mak i winogrona*, oraz zbeletryzowane studia charakterologiczne K. G. Simona, *Charaktery*. Autor portretuje cztery sylwetki: profesora, fantastę, hochsztaplera i człowieka reprezentatywnego. Są to postacie wyimaginowane, podpatrzone niejako *in flagranti*, wyobrażone z dowcipem i ironią.

Elias Canetti ogłasza szkic *Aspekty cielesnej władzy*. Jest to próba psychologicznego opisu fizycznej przemocy stosowanej przez człowieka wobec żywych istot, zwierząt i ludzi. Canetti analizuje przeróżne fazy manifestowania się fizycznej siły, od zamiaru zaatakowania przeciwnika, poprzez pier-

wsze kroki zaczepne, aż do zniszczenia ofiary. Rozważania krążą tu w sferze psychologii indywidualnej, ale że szkic jest rozdziałem dużej pracy *Masa i władza* (ukaże się ona na wiosnę roku 1960), więc można wnioskować, że w dalszych rozdziałach książki Canetti zajmie się społecznymi elementami problemu.

W niniejszym zeszycie zabiera głos kilku eseistów. Amerykanin Herbert Read pisze o twórczości Ezry Pounda, nie omijając również skandalicznej afery poety, który dopuścił się zdrady stanu wobec Stanów Zjednoczonych. „Błąd, który Pound popełnił — pisze autor — polega moim zdaniem na tym, że wierzył, iż jego idee dadzą się urzeczywistnić w nowoczesnym państwie. Nie widział, że nowoczesne państwo totalitarne jest ucieleśnieniem zasady wyzysku, instrumentem ucisku i wojny. Ponieważ Mussolini zwalczał międzynarodowe banki, Pound sądził, że odwrócił się on od monetarnej gry, że Mussolini »przejrzał iluzjonistyczny monopol monetarny«. Ale Pound się mylił — był ślepy w sposób tragiczny i nie miał racji, a teraz pokutuje za swój błąd."

Interesujące uwagi znajdujemy w szkicu Ulricha Gregora o socjologii filmu i w artykule Gustawa Hillarda, który pisze o losach Archiwum Tomasza Manna w Szwajcarii. Archiwum zarządza Wyższa Szkoła Techniczna w Zurychu, uczelnia o przeszło stuletniej tradycji, kultywująca również nauki humanistyczne. Korzystając z darów rodziny zmarłego pisarza, dyrektor Archiwum urządził już trzy sale. Pierwsza jest „świadectwem chwały" i zawiera dokumenty przyznające Mannowi nagrody literackie (również nagrodę Nobla), honorowe doktoraty, ordery, portrety autora itp. Drugą salę wypełnia podręczna biblioteka pisarza, zawierająca ponad dwa tysiące tomów, i całe urządzenie jego gabinetu pracy w Kilchberg pod Zurychem. Trzecia sala zawiera rękopisy, inedita, notatki, listy oraz fotokopie. W przyszłości Archiwum będzie znacznie rozszerzone.

W dziale recenzyjnym króluje *Lolita* Nabokowa, na którą krytycy niemieccy rzucili się jak zgłodniały wilk na świeży kawał mięsa. W numerze jest sporo recenzji bieżących nowości wydawniczych, wśród których zwraca uwagę *Mała Biografia Słowiańska*. Książka ta jeszcze do nas nie dotarła, z omówienia dowiadujemy się tylko, że obejmuje sylwetki pisarzy, malarzy, filozofów, historyków, uczonych, techników, filmowców, odkrywców i wynalazców Rosji, Białorusi, Ukrainy, Polski, Czechosłowacji, Bułgarii i słowiańskich narodów Jugosławii. Warto tym słownikiem się bliżej zająć i zbadać, co tam o nas powypisywano.

rk

Z S R R

NOWYJ MIR dokonał niedawno interesującego przeglądu swej działalności w bieżącym roku i podzielił się z czytelnikami planem pracy na rok następny. Redakcja uważa, że rok 1959 nie obfitował w doniosłe wydarzenia w dziedzinie prozy, zwłaszcza jeśli chodzi o tematykę współczesną. Wymagania czytelników i kryteria oceny znacznie wzrosły, co zmusza twórców do poważnej pracy nad ulepszeniem warsztatu pisarskiego i krytycznej oceny dotychczasowego dorobku. Pismo wyraża pogląd, że już w najbliższym okresie nastąpi wyraźny wzrost poziomu artystycznego prozy radzieckiej. Pierwsze oznaki tych korzystnych przemian dają się zauważyć w najlepszych powieściach tegorocznych, opublikowanych w *Nowym Mirze*. Redakcja zalicza do nich w pierwszym rzędzie *Pięć ziemi* Georgija Bakłanowa, *Znowu sierpień* Niny Iwanter, *Wyprawę za Newską Rogatkę* Olgi Bergholc, a wśród reportaży — *Idziemy na Wschód* Aleksandra Mariamowa. Nawiasem mówiąc ocena ta pokrywa się w dużym stopniu z naszą opinią o wymienionych utworach, omawianych pokrótce w *Twórczości* w przeglądach miesięczników radzieckich.

Nowyj Mir zapowiada w roku przyszłym druk szeregu utworów, które z pewnością wzbudzą zainteresowanie polskiej krytyki literackiej. Zaliczyć do nich wypada *Ognisko* Kon-

stantego Fiedina (ostatnia część trylogii, do której wchodzą *Pierwsze radości* i *Niezwykłe lato*), nową powieść Wiery Panowej o nie ustalonym jeszcze tytule, powieść *Nowe czasy* Emanuela Kazakiewicza, autobiograficzną powieść Samuela Marszaka *Początek życia* oraz drugą część cyklu reportaży Aleksandra Mariamowa *Idziemy na Wschód*. Poza tym redakcja zapowiada publikację dzienników Wiery Inber, Wiktora Niekrasowa, Ilji Erenburga i innych pisarzy.

W listopadowym numerze *Nowego Mira* znajdujemy pierwszą część powieści S. Georgijewskiej *Tarasik*. Jest to utwór o tematyce współczesnej, który opowiada o perypetiach życiowych młodej rodziny radzieckiej. *Tarasik* zapowiada się interesująco, omówimy tę pozycję nieco szerzej po ukazaniu się całości.

Redaktor naczelny *Nowego Mira*, znany poeta Aleksander Twardowski, zamieszcza w ostatnim numerze miesięcznika *Notatki znad Angary*. Są to kartki z dziennika pisarza, zawierające wrażenia z wyprawy na budowę olbrzymiej elektrowni wodnej.

Dział poezji przynosi wiersze Pawła Gruszko, Wiaczesława Kuzniecowa, Pawła Szczegłowa, Władimira Kułagina i Mikołaja Dimczewskiego, w przeważającej części związane tematycznie z rocznicą Rewolucji Październikowej.

Wybitny krytyk, poeta i tłumacz w jednej osobie — Korniej Czukowski — publikuje kapitalne wspomnienia o pierwszym Ludowym Komisarzu Oświaty, Anatolu Łunaczarskim. Wydrukowany w *Nowym Mirze* fragment dotyczy jedynie wczesnego okresu pracy tego wielkiego działacza kulturalnego, któremu młoda sztuka radziecka zawdzięcza tyle wspaniałych sukcesów, niemniej jednak autorowi udało się nakreślić wyrazistą sylwetkę Łunaczarskiego — człowieka i polityka. Trudno się oprzeć przytoczeniu jednej z ówczesnych wypowiedzi Łunaczarskiego w sprawie polityki kulturalnej: „Dziesiątki razy już oświadczałem, że Ludowy Komisariat Oświaty powinien być bezstronny w ocenie poszczególnych kierunków życia artystycznego. Jeśli chodzi o problem formy — gusty Ludowego Komisarza i wszystkich osobistości oficjalnych nie powinny być brane pod uwagę. Należy zapewnić swobodny rozwój wszystkim ugrupowaniom artystycznym i jednostkom. Nie wolno dopuścić do tego, by jeden kierunek korzystał z większych przywilejów ze względu na swą tradycyjną sławę czy też na świeżo zdobyty rozgłos".

OKTIABR nie podsumowuje co prawda swej tegorocznej działalności, lecz za to zapowiada w roku przyszłym przeprowadzenie dyskusji na następujące tematy: 1. Zdrowie i piękno, 2. Czym jest komunizm, 3. Zagadnienia estetyki radzieckiej, 4. Co daje plan siedmioletni obywatelowi ZSRR, 5. Socjalizm a kobieta. *Oktiabr* zaprasza do udziału w dyskusjach, które prowadzić będzie dział *Trybuna Życia*, pisarzy, dziennikarzy, ekonomistów, filozofów i wszystkich czytelników pisma.

W listopadowym numerze miesięcznika znajdujemy dwie większe pozycje prozatorskie: pierwsza z nich to powieść I. Gorelika *Obietnica*, której akcja rozgrywa się współcześnie w środowisku robotniczym, druga — opowiadanie pisarza tatarskiego, Rafaiła Tuchwatullina, *Mój sąsiad Nebi*.

Poezja reprezentowana jest przez dłuższy cykl wierszy Siergieja Wikułowa. *Oktiabr*, który zazwyczaj daje obszerny wybór poezji współczesnej, a dość często nawet lansuje debiutantów, tym razem ograniczył się do jednego nazwiska, które nie wydaje się specjalnie charakterystyczne dla tendencji nurtujących młode pokolenie.

W dziale krytyki literackiej zwraca uwagę interesujący esej Z. Papiernego *O oryginalności poety*, w którym autor omawia m. in. twórczość Jewgienija Winokurowa, Wasilija Fiodorowa i Wiktora Bokowa — stosunkowo mało znanych u nas, a bardzo poczytnych w Związku Radzieckim poetów.

Listopadowe ZNAMIA przynosi dokończenie powieści Georgija Bieriozko *Silniejsi od atomu* oraz kolejny fragment powieści Konstantego Simonowa *Żywi i martwi*. O utworach tych pisaliśmy już w poprzednich przeglądach.

Miesięcznik publikuje poza tym nowe opowiadanie utalentowanego Jurija Nagibina *Przed świętem*, jak zwykle napisane z dużą precyzją i dbałością o kompozycję. Pewien niepokój budzi tylko może tendencja do nadawania nadmiernego podtekstu filozoficznego

zjawiskom o charakterze raczej fizjologicznym (bohaterką opowiadania jest dziewczyna, która przeżywa swój pierwszy okres miesięczny). Co prawda już Czechow słusznie pouczał, że pisarz nie powinien lekceważyć fizjologii, jednakże wszelka przesada w tym kierunku prowadzi do monotonii.

W dziale krytyki i bibliografii — *Notatki pisarza* Wiktora Szkłowskiego.

MOSKWA, która nadal dociera do nas bardzo nieregularnie, przynosi w listopadowym numerze zakończenie powieści Grigorija Medyńskiego *Honor*, poświęconej problemom „trudnej" młodzieży i przestępczości wśród nieletnich. W dziale prozy znajdujemy także opowiadanie Mikołaja Wirty *Agrafiena Kapitonowna* i *Sarpińska opowieść* E. Sawostianowa. Bohaterami obu utworów są ludzie wsi rosyjskiej, fabuła zaś rozgrywa się na terenach objętych akcją likwidacji ugorów. Utwory te są bardziej interesujące ze względu na swą wartość poznawczą niż na walory artystyczne.

W żywo prowadzonym dziale poezji znajdujemy tym razem nowe wiersze Mikołaja Asiejewa, Mikołaja Rylenkowa, Jakuba Chelemskiego, Siergieja Polikarpowa i Stanisława Kuniajewa. Czytelników zainteresuje także z pewnością opublikowany w *Moskwie* ostatni wiersz Iwana Bunina, który został odnaleziony wśród rękopisów autora przekazanych Państwowemu Archiwum Literatury.

Podobnie jak pozostałe miesięczniki *Moskwa* zapowiada w roku przyszłym publikację szeregu interesujących utworów. Wśród nich warto odnotować dalszy ciąg powieści Michała Szołochowa *Oni walczyli za ojczyznę*, powieść Mikołaja Wirty *Kanał*, powieść F. Wigdorowej *Rodzina*, nowele Konstantego Simonowa z cyklu *Notatnik korespondenta wojennego* oraz wiersze Asiejewa, Achmatowej, Bokowa, Kirsanowa i Martynowa.

Leningradzka NEWA rozpoczęła publikację powieści Gennadija Gora *Nabrzeże uniwersyteckie*, której akcja rozgrywa się w środowisku inteligencji leningradzkiej. Wrócimy jeszcze do tej powieści po wydrukowaniu jej drugiej i ostatniej części.

Miesięcznik przynosi także obszerną kronikę kulturalną i przegląd nowości wydawniczych.

zf

PARTYKULARZE

„Żadna z wielkich spraw naszego wieku nie została »postawiona« w poezji: ani jedna formuła, ani jedna postawa, ani jeden krzyk poety nie zaważył na naszych czasach, tak jak zaważyli na swych epokach Byron czy Baudelaire. Wszystko stało się w prozie — w powieściach Malraux, Camusa, Faulknera krzepły treści współczesne. I nie jest rzeczą przypadku, iż poezja w wielu krajach, w tej liczbie i w naszym, stała się literackim, artystycznym, intelektualnym partykularzem. Tylko z nawyku użycza się uwagi głosom, które stamtąd dobiegają" (Andrzej Kijowski, *Twórczość*, Nr 12/59).

Butada tak efektowna, tak szczelna, tak monolityczna, że aż żal rozpinać te klamry i klamerki, które w jedną całość spinają poszczególne twierdzenia. Czegóż jednak nie dokona styl, ten środek olśniewający rozsądek. Czyż właśnie ja, co tak chętnie ulegam magii pióra, mam demaskować jego nadużycia? Bo czy wiecie, że ta niewątpliwa pretensja jest sumą wątpliwych stwierdzeń?

Pretensje do poezji współczesnej, poezji w ogóle, naszej i cudzej, mieć można, mieć trzeba. Mam je także, czego nie ukrywam. Jakaż jednak dokładnie pretensja mieści się w przeciwstawieniu powieści Malraux, Camusa i Faulknera partykularzowi poetyckiemu? — „Wszystko stało się w prozie", tam „krzepły treści współczesne". Cenię wysoko, choć niejednakowo, wymienionych powieściopisarzy, dawałem temu wyraz, i w ogóle nie jestem mniej, dawałem także temu wyraz, od autora cytowanej butady zaawansowany w miłości do współczesnej prozy. Ale nie we „współczesnych treściach" widzę jej wielkość, tę jej wielkość, która ją — bywa — ponad współczesną poezję wynosi! „Współczesne treści" przepoiły całą współczesną literaturę i nie one wywyższają jeden jej gatunek nad drugi. A zresztą wystarczy przelecieć pamięcią minione półwiecze, aby właśnie w poezji dojrzeć najwięcej tych treści i w największym natężeniu. Kijowski powiada, że „ani jedna formuła, ani jedna postawa, ani jeden krzyk poety nie zaważył na naszych czasach (tak jak zaważyli na swych epokach Byron czy Baudelaire)". Trudno mierzyć inną epoką wpływy dzisiejszych, dlatego Byrona i Baudelaire'a ująłem nawiasem. Chodzi o nieważkość poezji dzisiejszej w ogóle. Ejże! Jakżeż umiarkowany był Malraux wobec współczesnego mu krzyku Majakowskiego! Gdzież zaangażowanie, ten duch dzisiejszy literatury, wyraziło się gwałtowniej, jak w tym „poetyckim partykularzu"? Jakżeż umiarkowane jest zwątpienie Camusa wobec zwątpienia Saint-John Perse'a! Gdyby przejść po kolei formuły, postawy i propozycje współczesności — wszystkie wykrzyczała poezja. Futuryści zachłysnęli się paroksyzmem cywilizacji ćwierć wieku przed dyktaturą technologii. Nadrealiści przed trzydziestu laty ułożyli formułę i zajęli te postawy — buntu wobec realności — które dzisiaj literatura, sztuka i życie kopiują nie powołując się na źródło. *Nadja* Bretona spełniła w literaturze większą, a w każdym razie głębszą rolę niż *Dola człowiecza*

i *Dżuma*. Jej wpływ, chociaż był pośredni — poprzez dzieła, które się nią żywiły — rozlał się jak morze. A znów gdzie silniej niż w poezji (Aragona, Eluarda, Przybosia, Ważyka) literatura odpowiedziała na wołanie rzeczywistości lat czterdziestych, lat minionej wojny? Któraż powieść współczesna — chyba tylko *Pożegnanie jesieni* i *Nienasycenie*, bo przecież nie blaga „intelektualna" Huxleya — zrównoważy natężenie filozoficzne poezji współczesnej, gdzie umiejętne oko odnajdzie postawy filozoficzne przed ich uformowaniem się w systemy?

Pretensje do poezji współczesnej mieć można. Ale będą to pretensje innego rzędu. Inne też wyrazi je przeciwstawienie. Poezja współczesna z jednej strony, a dzieła Joyce'a, Faulknera, Butora z drugiej. W tym przeciwstawieniu zawarta jest groza partykularza. Bo poezja współczesna — pisałem o tym kilkakrotnie — nie jest dzisiaj tą kuźnią formy, którą była przed trzydziestu laty. Do laboratoriów literatury wtargnęła powieść i ona eksperymentem formalnym dystansuje poezję. Powieść współczesna jest dzisiaj awangardą literatury. Na terenie powieści odbywają się eksperymenty i — uwaga! — formują poetyki. Powieść współczesna, wyciągając pewne dostępne jej konsekwencje z eksperymentów nowej muzyki, stała się kuźnią formy w literaturze. Kompozycja powieści, analogicznie do nowych struktur muzycznych (obie te dziedziny sztuki operują w tym samym tworzywie: w czasie), jest obecnie terenem ścierania się poetyk. Nowy kłopot miałby dzisiejszy pan Jourdain. Poezja powstaje w prozie. Nie tylko pan Jourdain byłby w kłopocie i jest w kłopocie zresztą.

Czy możliwa jest dzisiaj krytyka literacka niewrażliwa programowo na poezję? To znaczy czy krytyka niewrażliwa na poezję może dotrzeć do istotnych wartości literatury współczesnej, do — przykładowo — dzieła Joyce'a, Faulknera, Butora? Albo inaczej: czy krytyka literacka, nie docierająca do utworu głębiej, niż jej na to pozwalają klucze: historyczny, polityczny, socjologiczny, psychologiczny itp., może wobec literatury współczesnej pełnić funkcje analityczne i objaśniające? Nie wydaje mi się to możliwe. Tutaj widzę właśnie źródło owych rozlicznych nieporozumień, jakich bywamy świadkami. W epoce, kiedy powieść wtargnęła na tereny poszukiwań formy, wrażliwość krytyki literackiej, całej, a nie tylko poetyckiej krytyki literackiej, na formę, a więc jej wrażliwość na poezję, jest warunkiem *sine qua non*. Jeżeli nie chce być li tylko gadulstwem.

Butada Andrzeja Kijowskiego, którą wyolbrzymiłem dla sprecyzowania stanowiska, miała chyba przede wszystkim cel kurtuazyjny: chodziło o komplementowanie Kazimierza Wyki, że dopiero on wywiódł poezję polską z tego partykularza, w którym wraz z poezją światową tkwi. Ja bym inaczej komplementował autora *Rzeczy wyobraźni:* jego wrażliwość na poezję jest znakomitym narzędziem do analizy kluczowych dzieł literatury współczesnej; jest on predysponowany do wyprowadzenia polskiej krytyki z partykularza przypadkowości sądów.

zb

„NIEBOSKA KOMEDIA" WŚRÓD OBCYCH

Herman Buddensieg, redaktor wychodzących w Heidelbergu *Mickiewicz-Blätter*, drukuje w tym piśmie nowy, przez siebie dokonany, przekład *Nieboskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego. Równocześnie w hambursko-wiedeńskim „Paul Zsolnay-Verlag" ukazało się nowe wydanie niemieckiej wersji tego poematu, opracowanej przez wybitnego pisarza austriackiego, Franza Teodora Csokora, i granej w 1935 roku na scenie „Burgtheater". Autor adaptacji określa ją na karcie tytułowej, skromnie, jako *„Fassung für die Bühne"*.

Kim jest Franciszek Teodor Csokor? Zmarły niedawno dramaturg i poeta niemiecki, autor granych i u nas *Przestępców* oraz *Elżbiety angielskiej*, Ferdynand Bruckner, porównał Csokora do Romain Rollanda. Istotnie — jest sporo analogii między tymi pisarzami. Z jednej strony: rozległość zainteresowań (Csokor napisał 30 dramatów, jego poezje z lat 1912—1949 zostały wydane w 1952 roku przez Oesterreichischer Verlaganstalt Insbruck, ponadto napisał Csokor szereg powieści, nowel i esejów). Po wtóre, „dziedziczy" Csokor po wielkim swym poprzedniku francuskim — zauważoną przez Brucknera — „balladowość" romantyczną, widoczną szczególnie w dramatach. Po

trzecie — całą twórczość Csokora przenika „troska o godność ludzką", poczucie człowieczeństwa, które i w życiu kazało cieszącemu się powszechną sympatią wiedeńczykowi dobrowolnie, bez żadnych ku temu zewnętrznych powodów, rzucić wszystko w chwili hitlerowskiego *„Anschlussu"* i udać się na emigrację najpierw do Polski, a potem, w 1939 roku, do Rumunii i Jugosławii.

Tym troskom humanistycznym dał Csokor wyraz w swej twórczości dramatycznej, szczególnie w dwóch cyklach: pierwszy pt. *Olimp i Golgota* obejmuje napisaną podczas wygnania w 1941 roku, na jednej z wysp adriatyckich, *Kalypso* oraz *Wdowę Cezara i Piłata*. Cykl drugi został poświęcony problemowi niemieckiemu, którego etapy uwydatnia „trylogia europejska": *3 listopada 1918, Zajęty obszar* (rozgrywający się w małym nadreńskim miasteczku w chwili zamordowania Rathenaua przez niemieckich nacjonalistów) oraz „tragedię partyzancką" pt. *Stracony syn*, której akcja obejmuje dni Bożego Narodzenia 1943 roku na zajętej przez wojska Mussoliniego wyspie jugosłowiańskiej.

Wzruszająco brzmią wobec tego wszystkiego zdania, które Csokor napisał w posłowiu do nowej niemieckiej edycji *Nieboskiej:* „Autor tych słów uważa, że więcej niż całym swym dotychczasowym dorobkiem dokonałby, gdyby nareszcie mógł *Nieboskiej komedii* utorować drogę do światowego teatru". Dodatkowym motywem była dla adaptatora okoliczność, że pochodzi on z tego miasta „wahającego się między marzeniem a działaniem", w którym Krasiński pisał *Nieboską:* z Wiednia.

Zadanie, jakie sobie Csokor postawił — to dopasowanie *Nieboskiej* do scenicznych warunków współczesnego teatru. Krasiński pisał swój utwór nie licząc się z jego realizacją. Nie umieścił tu nawet swego nazwiska, „tak mało ważna była dla niego osobowość autora". „Dramat, liryka i epika zespalają się tu w jedną olbrzymią całość." Formalnie jest to „dramatyczny poemat". Csokor podjął więc „nowe uformowanie" (*„Neuformung"*), ale „bez jakichkolwiek zasadniczych zmian tekstu". Zdaniem Csokora *Nieboska* jest z natury rzeczy łatwiej dostępna i zrozumiała dla widza zagranicznego — niż utwory Mickiewicza czy Wyspiańskiego. Jest ona „najbardziej międzynarodowym" dramatem polskiego teatru.

Nowe wydanie *Nieboskiej* jest pięknie zaprezentowane, z portretem Krasińskiego na okładce, z dedykacją dla stryjecznego wnuka poety, Edwarda Krasińskiego, który zginął w hitlerowskim obozie koncentracyjnym. Csokor wspomina przy tym o pierwszym przekładzie *Nieboskiej* na język niemiecki, wydanym w 1841 roku w Lipsku przez K. Batornickiego — jeszcze bez nazwiska Krasińskiego. Ciekawą jest rzeczą, iż w czasie pierwszej wojny światowej, w Weimarze w „Gustav Kiepenheuer Verlag", ukazał się przekład, do którego posłowie napisał dr Karol von Hollander (egzemplarz tego „białego kruka" pożyczył mi uprzejmie Artur Maria Swinarski). Kto jest autorem owego tłumaczenia? Nazwiska na okładce nie wymieniono, być może przedrukowano lipski przekład Batornickiego. A może nowego przekładu dokonał autor posłowia? Owo „posłowie", bardzo interesujące, uwydatnia artystyczne i filozoficzne wartości *Nieboskiej:* „Ujęlibyśmy o wiele za ciasno ramy tego poematu, gdybyśmy w nim tylko dostrzegli walkę między demokracją i arystokracją, wypełniającą drugą część dramatu. Także los Męża nie jest najważniejszym motywem, choć w postać tę włożył Krasiński wiele własnych i przez siebie przeżytych spraw. Na pierwszy plan wysuwają się antynomie istnienia, które zapewne można określić następującymi słowami: człowiek i los, wola i świadomość, piękno i przemijanie, czyn i odpowiedzialność, istnienie i tęsknota". Zdaniem dr. Karola Hollandera „Krasiński pokazuje niezwykłych ludzi, z niemal nierzeczywistymi przeżyciami", a „forma, jaką Krasiński znalazł dla swego poematu, jest całkowicie nowa i własna..." Nie ma tu żadnych spraw podrzędnych. Obraz następuje za obrazem, a tekst staje się chwilami rodzajem „podpisu", który jednak przez swą poetycką koncentrację daje spojrzenie o głębokiej perspektywie. Zupełnie podobną technikę zastosował później Strindberg. Zasadniczą cechą tej poezji jest jej i n t e n s y w n o ś ć. *Nieboska komedia* jest dlatego utworem niezmiernie nowoczesnym.

Na inną analogię zwraca w swym posłowiu uwagę Csokor: na zbieżność między *Nieboską* a *Śmiercią Dantona*

Georga Büchnera. Obaj napisali w 21 roku życia genialne utwory, poświęcone swej „wewnętrznej rewolucji". Porównanie to uderzyło mnie tym bardziej, że na zbieżność losów tych poetów zwracałem uwagę, omawiając w *Teatrze* poznańskie przedstawienie *Woyzecka*. Urodzeni niemal w tym samym roku (Büchner jest zaledwie o rok młodszy), niemal całe życie spędzili poza krajem, na zagadnienia rewolucyjne patrzyli w bardzo osobisty sposób, byli może zresztą świadkami podobnych wydarzeń (Krasiński, jak ustalił H. Buddensieg, 37 razy był w Heidelbergu, Büchner pochodził z pobliskiego Darmstadtu). Różniło ich pochodzenie i przekonania: Büchner był rewolucyjnym demokratą pochodzenia inteligenckiego, Krasiński — konserwatystą. Ale jakiś osad gryzącego sceptycyzmu — i determinizmu — dostrzec można w obu utworach, mimo niemal tołstojowskiego chrystianizmu autora *Irydiona* i jakobinizmu Büchnera, mimo formacji przyrodniczej u twórcy *Voyzecka* i historyczno-humanistycznej u Krasińskiego. Może i dlatego entuzjastą obu autorów był Leon Schiller.

*

Nad zagadnieniem sceniczności *Nieboskiej* i jej wartością dla współczesnej widowni anglosaskiej zastanawia się Aleksander Janta w ciekawej broszurze *Jak pokazać „Nieboską" w Ameryce?* Zaczyna dość sceptycznie: „Mimo częstych zaklinań się polskich, że jest to dzieło o znaczeniu uniwersalnym, więc mającym wszelkie dane, aby poruszyć aktualnością swojej niesamowitej wizji nie tylko polską publiczność współczesną, arcydramat Krasińskiego pozostaje pozycją w obrębie zachodniego kręgu świadomości kulturalnej nie znaną nikomu. Ale stulecie śmierci autora niesie sposobność jej objawienia". Na podstawie doświadczeń z *Konradem Wallenrodem* i *Dziadami* wylicza Janta trzy możliwości: 1) podanie dramatu w formie słuchowiska, czyli odczytanie go w rozłożeniu na głosy, 2) pozyskanie dla eksperymentalnego wystawienia *Nieboskiej* któregoś z zespołów uniwersyteckich lub prowincjonalnych, co nie wyklucza przedstawień w N. Yorku, ale poza Broadwayem, 3) pokazanie utworu w telewizji.

„Zainteresowanie tekstem i problemem *Nieboskiej* jednego z niewielu programów poświęconych teatrowi w amerykańskiej telewizji pozwoliłoby na pokazanie jej w skrócie, ale także w syntezie jednogodzinnej, przy użyciu wszystkich możliwych udoskonaleń technicznych... To byłby jednak w warunkach amerykańskich program maksymalistyczny." Istnieją i inne, np. realizacja w sali bankietowej jednego z uniwersytetów, jak to Janta zrobił w wypadku *Konrada Wallenroda*. „Można by nawet założyć, że ze względu na tę zamierzchłą przeszłość, którą uprzytomnić można widowni przez przypomnienie, co się działo w świecie i co w Ameryce, kiedy młody polski poeta wyobraźnią wybiegał daleko naprzód, widząc już i dźwigając brzemię zagadnień nowego czasu — tekst Zygmunta przystosowany do specjalnych warunków i możliwości przedstawienia go jako widowiska lub słuchowiska amerykańskiego może się okazać rewelacją." Wreszcie — przy teatralnym odczytaniu *Nieboskiej* można się, zdaniem Janty, posłużyć ciekawymi doświadczeniami, jakie przyniosła realizacja *Dziadów* w 1955 roku, pod auspicjami Wilkes College w miejscowości Wilkes Barre, na estradzie ogromnej sali gimnastycznej: „Młody reżyser amerykański, posługując się tekstem przygotowanym do przedstawienia *Dziadów* w Galerii Sztuki w Buffalo, pokazał go we własnej interpretacji, nie bez rażących i drażliwych nieporozumień... Należało do nich np. ubranie narratorki w polski kostium ludowy albo powierzenie roli Konrada aktorowi w podeszłym wieku, który Wielką Improwizację »zagrał« siedząc przy biurku". „Ale były w tym przedstawieniu także pewne momenty, które zasługują na uwagę jako efektowne a bardzo proste sposoby pokazania dramatu w ogromnej hali, przez rozmieszczenie mikrofonów w różnych »strategicznych« miejscach rozległej estrady, zgranie z nimi reflektorów pod różnymi kątami, jak słupy świetliste łączących sklepienie hali ze sceną. Postacie dramatu przesuwały się ku różnym mikrofonom, wycinane z mroku smugą światła, gasnącą lub przesuwającą się z miejsca na miejsce."

Co do *Nieboskiej* rzuca Janta ciekawy pomysł: użycia wykładów paryskich Mickiewicza poświęconych *Nieboskiej*

jako narracji „i odegrania na jej tle i pod jej wprowadzenie tych fragmentów, które Mickiewicz zarysował w swoich wykładach". Warto przypomnieć, że istnieje angielskie tłumaczenie *Nieboskiej*, dokonane przez Harriette E. Kenedy oraz Zofię Umińską, a wydane z przedmową Chestertona i „wprowadzeniem" pióra Artura Górskiego.

Mickiewicz, entuzjazmując się *Nieboską*, potępił sceny z Przechrztami, określając je jako „występek narodowy". Zdaniem Janty, utrzymanie tych scen w nowoczesnym przedstawieniu *Nieboskiej* byłoby całkowicie szkodliwe i zbędne. Nie wnoszą one, zdaniem Mickiewicza, nic do „jęku rozpaczy człowieka genialnego, który widzi całą wielkość i trudność zagadnień społecznych, a niestety nie wzniósł się jeszcze na wyżyny, skąd mógłby dojrzeć ich rozwiązanie". Potępił te sceny i Norwid, dodając „rad bym też wiedział, kto w Europie przechrztą nie jest!".

Zagraniczne dyskusje na temat *Nieboskiej* są ciekawym „pendant" do naszych doświadczeń: dawnych (Leona Schillera) i nowych (inscenizacja B. Korzeniewskiego) w łódzkim Teatrze Nowym.

W. N.

POLSKA SZTUKA W SZLEZWIKU

Szlezwik jest 34-tysięcznym miastem, między Bałtykiem a Morzem Północnym. Morskie powietrze owiewa tu ulice tchnieniem miękkim i delikatnym, prawie kobiecym. Zatoka wdziera się w sam środek lądu; można by ją nazwać fiordem, gdyby nie fakt, iż jej brzegi nie są bynajmniej skaliste. W centralnym punkcie zatoki urocza wyspa jest republiką mew; przylatują one co roku, z zadziwiającą punktualnością, 21 marca, i odlatują na południe 20 sierpnia. Ich miejsce zajmuje wtedy inny gatunek, przylatujący z północy.

Nad brzegami szlezwickiej zatoki maleńkie domki są własnością rodzin rybackich. Tylko urodzony w Szlezwiku syn szlezwickiego rybaka może być członkiem „gildy", uprawniającej do wykonywania zawodu. Mimo to zawód rybacki nie żywi już swych specjalistów. Wielu z nich pracuje w pobliskiej cukrowni.

Stary szlezwicki zamek książęcy przechowuje skarby z epoki Wikingów, a wśród nich najstarszy statek świata; jest to wydobyty z mułu ogromny żaglowiec z czwartego wieku po Chr. Inne sale muzeum mieszczą piękne wyroby Dalekiego Wschodu, przywożone przez marynarzy jako podarki dla narzeczonych. Potęga zwyczaju i siła miłości pozostawiły tutaj pamiątki po ludziach, z których nawet śladu nie zostało. Uczucia dawno zamarłe przyczyniły się do zdobycia nowych obszarów poznania.

Inne dramaty wyczytać można z muzealnych zbiorów. Odnaleziono w mule szkielety chłopców i dziewcząt, skazanych przed wiekami na okrutną śmierć za nie znane nam sprawy. Czy były to ofiary czyjejś zemsty? Czy może winowajcy wobec obowiązującego prawa? Przestępcy kryminalni? Nieszczęśliwi kochankowie? Zakładnicy polityczni? Jeńcy wojenni? Uciekinierzy? Na skraju między Słowiańszczyzną, Skandynawami a plemionami germańskimi toczyły się długo zacięte walki; poprzez przylądek rozciągnięto wał naturalnych umocnień, którego ślady dziś jeszcze są widoczne. Już w VIII wieku zanotowano istnienie osady Wikingów, zwanej Sliesthorp; tak brzmiała ówczesna nazwa Szlezwiku. Król Godofridus osiedlił się tu — jak mówią szlezwickie kroniki — po zwycięskiej wyprawie przeciw słowiańskiej osadzie „Reric", należącej do Obotrytów.

Po jakiejś kolejnej przeprawie wojennej przenieśli się mieszkańcy Szlezwiku na północny brzeg zatoki, gdzie w XI wieku zaczęto budować wspaniałą romańską katedrę kamienną. Kilka wieków później mistrz Brüggemann wzniósł tu piękny ołtarz, przypominający krakowskie dzieło Stwosza. Wszystkie postacie z tego ołtarza zachowały się w doskonałym stanie, z wyjątkiem kilku, których zniknięcie przypisują mieszkańcy Szlezwiku... antykwarskiej pasji bogatych turystów.

Oprowadzał mnie po mieście i katedrze referent kultury w szlezwickim Zarządzie Miejskim, erudyta czarująco szafujący zasobami swej wiedzy, historyk sztuki dr Theo Christiansen. Myśli on — podobnie jak i burmistrz Szlezwiku, dr Kugler — o nawiązaniu stosunków między swym miastem a ośrodkami polskimi, o wymianie wystaw, koncertów i artystycznych wizyt. Za punkt wyjścia można by uznać premierę *Obrony Ksantypy* Morstina w

Szlezwiku, która się stała wielkim sukcesem.

Na tę właśnie premierę zaprosił nas dyrektor Nordmark-Landestheater Schleswig, H. Gnekow. W Szlezwiku istniał kiedyś wyborny teatr dworski. Za czasów Wilhelma II i hitlerowskich tradycja artystyczna osłabła. Ale od 10 lat, to jest od chwili objęcia dyrekcji przez Gnekowa, niewielkie miasto stało się z powrotem ważnym ośrodkiem artystycznym. Dość powiedzieć, że tu właśnie odbyły się dwie prapremiery jednego z najwybitniejszych współczesnych dramaturgów austriackich, prezesa wiedeńskiego Penclubu, Franciszka Teodora Csokora. Csokor, który jest od lat gorącym przyjacielem naszej kultury, zaadaptował przed wojną *Nieboską komedię*. On również, obecnie, namówił dyrekcję szlezwickiego teatru do wystawienia *Obrony Ksantypy*.

Inicjatywa została uwieńczona pełnym sukcesem. Na szlezwicką premierę *Ksantypy* przyjechali recenzenci 30 pism zachodnio-niemieckich, przedstawicielka radia z Kolonii, Margitta Weber, prezes Akademie der Künste NRD, prof. Ihering, oraz pani prof. Lemcke z Kopenhagi. Wszystkie recenzje, jakie czytałem, są entuzjastyczne: m. in. we *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *Die Welt*, hamburskiej *Andere Zeitung*, *Schleswiger Nachrichten*, *Landeszeitung*, *Husumer Zeitung*, w *Morgenpost*... Wysłannik telewizji z NRD nagrał specjalną audycję. Przedstawiciele miast i miejscowości, które objeżdża teatr szlezwicki — natychmiast zakupili przedstawienie. *Ksantypą* zainteresowały się teatry duńskie i szwajcarskie (umieścił ją w swym planie repertuarowym teatr miejski w Lucernie). Szlezwik, nie trzeba o tym zapominać, jest ważnym „punktem wypadowym" życia kulturalnego na Skandynawię. Tędy przebiega sławna „droga europejska nr 3" z Oslo do Lizbony oraz do Zurychu, Wiednia i Rzymu.

Obrona Ksantypy Morstina spełniła więc pewne zadania w stosunku do polskiej dramaturgii. Na konferencji prasowej w Szlezwiku zasypywano Morstina i mnie pytaniami dotyczącymi polskiego życia literackiego i teatralnego. Zaciekawiła zebranych informacja, że mamy znaczną liczbę zespołów, nie tylko w stolicy, ale i na prowincji. Że grywamy sztuki różnych autorów, m. in. Goethego, Schillera, Kleista, Büchnera i Brechta. Że scenografia nasza jest jedną z najbardziej interesujących w Europie, że przewaga „rozwiązań architektonicznych" ustępuje u nas w ostatnich czasach miejsca bardziej „kolorystycznym".

Sam temat *Ksantypy* i jego ujęcie bardzo się podobały widzom. Rozkoszowano się dowcipem dialogów i błyskotliwością „spięć" dramatycznych. Zainteresowano się wiadomością podaną w doskonale zredagowanym programie teatralnym, że Morstin jest siódmym w swej rodzinie (licząc od XVII wieku) przedstawicielem literatury, jak wyliczył w swym eseju dr Tymon Terlecki. Recenzenci nazwali Morstina „Europejczykiem w najlepszym sensie tego słowa" i humanistą, który ma trzy co najmniej „ojczyzny duchowe": Helladę wraz z Rzymem, francusko-włoski Renesans oraz Polskę i wielką jej tradycję. Jeden z recenzentów opublikował „list otwarty do Ksantypy", szczegółowo omawiając jej wieczyście aktualną „sprawę". Wśród wykonawców grająca rolę tytułową Ellen Segell zdobyła sobie niezaprzeczalny sukces grą bardzo cienką i pełną psychologicznych niuansów. (Podobnie jak przed 12 laty w Pradze czeskiej grająca tę rolę na scenie Narodneho Divadla Olga Scheinpflugova-Capkova.)

Ktokolwiek się zetknął z tymi sprawami, wie aż nadto dobrze, jak trudną jest rzeczą — utorowanie drogi polskim sztukom i książkom, ile wysiłku wymaga pokonywanie różnych przeszkód, trudności, uprzedzeń. W roku ubiegłym, na międzynarodowym kongresie tłumaczy, podnosili mówcy zagraniczni, że literaturze naszej dzieje się niezaprzeczalna krzywda. Nie tylko rzadko poznaje się nasze utwory — ale w ogóle mało się o nich wie, niedostatecznie się nimi interesuje. Przedstawiciel wielkiego monachijskiego wydawnictwa mówił mi, że sceny szwajcarskie i niemieckie reflektowałyby chętnie na polskie sztuki nie tyle bulwarowe, co właśnie poetyckie (ale nie za trudne, właśnie „na tej granicy", jak się wyraził, którą osiąga *Obrona Ksantypy*).

Film polski, częściowo plastyka, folklor i muzyka, mają już na świecie dobrą markę. Teatr i literatura są, jak mi się zdaje, na jak najlepszej drodze.

W. N.

PRZECIW ZŁOTEMU PODZIAŁOWI

Michaux-malarz zasługuje na osobne studium. Parę uwag, jakie notuję na marginesie wystawy w Galerii Cordier, nie rości sobie do tego pretensji. Na gwasze i rysunki autora *Egzorcyzmów* patrzyłem oczami literata — porównywałem obie wyobraźnie: plastyczną i poetycką. Najczęściej takie zabiegi nie mają sensu, ale w przypadku Michaux eksperyment się opłaca. Dla niego linia i plama to są słowa oczyszczone i bezpośrednie.

Patrząc na dziesiątki malarskich replik (nie ilustracji!) jego poematów prozą, zrozumiałem, dlaczego ten tajemniczy poeta (co do jego realnej egzystencji istnieją wciąż wątpliwości) coraz rzadziej pisze, a coraz częściej maluje. Kiedy czyta się najbardziej wstrząsające poematy Michaux, takie, jak *Moje włości* czy *Mój król*, nie można pozbyć się uczucia wstydu, że słowna powierzchnia tych utworów jest chłodna i klasyczna, a to, co jest najważniejsze — to nieprzerwany i monotonny lament na dnie obrazów. W poezji nie ma krzyku w stanie czystym, jest on zawsze artykułowany, co trąci fałszerstwem.

W *Kilku informacjach o 59 latach egzystencji* Michaux notuje (cytuję wg interesującej monografii Roberta Bréchon): „Rok 1925. Klee, potem Ernst, Chirico. Ogromna niespodzianka. Do tego czasu nienawidził malarstwa, a nawet samego faktu malowania, jakby nie dość jeszcze było tej rzeczywistości, tej ohydnej rzeczywistości". Regularnie zaczyna uprawiać plastykę (nie olej, ale techniki „szybkie", rysunek, akwarela, gwasz) od roku 1937. Pierwsza wystawa w roku 1949. Ta, o której piszę, jest dziewiątą z kolei. Nadto liczne rysunki w zbiorach wierszy i osobny album.

Jakby z góry zastrzegając się przed pomawianiem go o literacką kokieterię, Michaux znaczy swoje obrazy numerem i określeniem techniki: tusz, akwarela z gwaszem, rysunek meskalinowy. Te trzy techniki odpowiadają ściśle określonym sferom wyobraźni.

Tusz. Na mlecznobiałym kartonie plamy chińskiego atramentu wywołują uczucie przeraźliwego zimna. Powtórzone w kilku rzędach, kleksy te zamieniają się w rodzaj prymitywnego pisma niepokojącego jak dźwięk tam-tam. Hieroglify strachu. Partytura krzyku... „Ale najbardziej cierpię dlatego, że nie mogę krzyczeć. Jestem bowiem w hotelu. Noc zapadła i mój pokój jest między dwoma innymi, gdzie śpią."

Akwarela z gwaszem. Kolory niewyszukane, brutalne czerwienie, żółcie i fiolety. Strzępy rzeczy, ludzi, krajobrazów. Nie jest to wcale abstrakcja. Formy są wyraźne, choć niedowcielone, albo w stanie rozpadu. Jest to jeden z kluczowych dramatów i motorów twórczości Michaux — niemożność kreacji. W świecie, na którym dano nam do rąk błoto i piasek, nie można stworzyć bytów trwałych. Jesteśmy skazani na życie wśród larw, grymasów i spoliczkowanych symboli. „W nocy dręczę mego króla, wstaję z łóżka wolno i skręcam mu szyję. Nabiera sił, więc wracam do niego i jeszcze raz skręcam mu szyję" (*Mój król*). „W moich włościach wszystko jest płaskie i nic się nie porusza. ...Czasem, kiedy mam czas, obserwuję; wstrzymuję oddech; zaczajam się; i jeśli widzę, że coś się wynurza, pędzę jak strzała, dopadam tego miejsca, ale głowa, ponieważ najczęściej jest to głowa, zanurza się z powrotem w bagnie" (*Moje włości*).

Rysunki meskalinowe. Labirynty rozdrganych kresek, geografia nerwów. Na małych kartkach papieru Michaux notuje prąd unoszący go ku nieskończoności.

„...Drżałem. Moje dreszcze były konaniem. Przesuwałem się, leciałem w dół, zanurzałem się w przezroczystości, żyłem krystalicznie...

...Niekiedy schody ze szkła, schody, jak drabina Jakubowa, mające więcej stopni niż byłbym w stanie narysować w ciągu trzech pełnych żywotów, 10 milionów stopni, schody bez poręczy, schody aż do nieba, najwspanialsza i najbardziej niedorzeczna budowla od czasu wieży Babel — owe schody wchodziły do absolutu...

...Naraz tysiące małych czułek gigantycznej rozgwiazdy ukazało się przede mną, a był to obraz tak zażyły i bliski, że nie wiedziałem, czy owa rozgwiazda stała się mną, czy też ja się w nią przemieniłem. Zwarłem się w sobie, uczyniłem się szczelny, skurczyłem się, ale wszystko, co tutaj się kurczy, musi się szybko rozluźnić, nawet wróg rozpuszcza się w wodzie jak sól, więc na

nowo byłem żeglugą, nade wszystko żeglugą błyszczącą ogniem czystym i białym..."

W uwagach tych celowo wstrzymałem się przed wartościowaniem. Podobnie jak w swojej poezji, w malarstwie Michaux nie należy nigdzie, toteż pytanie, czy jest lepszy od Zao-Wan-Ki, nie ma sensu. Tak samo, jak nie ma sensu problem, czy poetą jest lepszym, czy malarzem. Michaux, ten z piórem i ten z pędzlem, traktuje swoją sztukę poważnie, jako przedsięwzięcie metafizyczne. Poszukuje alfabetu, „który będzie mógł służyć na drugim świecie, na jakimkolwiek ze światów".

Zbigniew Herbert

CZY MUZOM GROZI ZAGŁADA?

Die Sterblichkeit der Musen — Śmiertelność muz, oto tytuł niemieckiego przekładu słynnej książki Wladimira Weidlé, która po raz pierwszy wyszła w języku francuskim przed drugą wojną światową. Przekład niemiecki, przy którym autor współpracował, różni się nieco od francuskiej wersji, zarówno objętością, jak i sformułowaniami — toteż można go w pewnej mierze uważać za wydawnicze novum.

Tytuł francuskiego oryginału brzmiał *Les Abeilles d'Aristée (Pszczoły Aristajosa)*. W niemieckim tutyle znikły pszczoły mitologicznego bartnika, ustępując miejsca muzom, które — według autora — wydają nieomal ostatnie chnienie. Weidlé widzi je, wszystkie dziewięć, na łożu boleści, ciężko chore i bliskie śmierci.

Tematem książki jest upadek współczesnej sztuki i możliwość jej odrodzenia. Wszelka sztuka, wywodzi autor, o ile jeszcze istnieje i może się rozwijać, nie opiera się tylko na talencie, rozumie i wiedzy technicznej, ani na estetycznej regule czy też naukowej teorii, lecz także, a raczej przede wszystkim, na przeżyciu tego, co pierwotne, ponadczasowe i niezmienne, tego, co leży poza granicą codziennej mody. Po chwili zwęża się krąg formuły. Sztuka żywi się mistyczną prawdą, religijnym żarem, artystycznym objawieniem, które godzi sprzeczności myślenia i bytu. I w końcu ostateczny wniosek: sztuce grozi zagłada, jeśli jej nie podsyca ogień religijnej wiary. Tę tezę usiłuje Weidlé zilustrować przykładami ze wszystkich dziedzin literatury, malarstwa, rzeźby, muzyki i architektury. Sztuka już nie jest dzisiaj, powiada autor, chorym, który czeka na lekarza, lecz umierającym, który łaknie łaski zmartwychwstania. „Umierający powstanie ze swego łoża: w błogosławionym świetle nowego dnia. Jeśli się to nie stanie, będziemy musieli go ułożyć w trumnie i jego chwalebna historia przebrzmi niby długie przemówienie pogrzebowe".

A zatem: albo sztuka wierna dogmatowi Weidlégo, albo żadna. Autor broni swojej formuły z fanatyzmem Savonaroli. Literaturę naszego stulecia przecina ostrą linią, która dzieli skrawek jasnego lądu od morza ciemności. Na wyspie ocalenia króluje przede wszystkim Paul Claudel, po oceanie zagłady żeglują niemal wszyscy wielcy pisarze naszego czasu, których ciągnie na dno przede wszystkim awangarda.

Większość ocen krytyka — to wyroki śmierci. Dramat Bernarda Shaw uważa Weidlé za „papkę ze spekulującego rozumu". Stawia on również znak zapytania nad zdolnością psychologicznego opisu Prousta, którego postaci „nie można, ściśle rzecz biorąc, widzieć". Valéry'emu „nie pozostało nic innego, jak zasklepić się w swojej bezpłodnej pysze, zamilknąć i wypowiedzieć słowa odmowy". Proza Joyce'a jest dla autora niczym innym, jak tylko wielością literackich eksperymentów, „obszerną wartością próbek", „babilońskim drapaczem chmur" technicznych zabiegów słownych. „Tutaj stoi przed nami artysta, który rozumie się na swojej sztuce nieskończenie lepiej, niż się dotychczas na niej rozumiano, który potrafi nie tylko władać po mistrzowsku wszelkimi możliwymi fortelami sztuki, ale i wynajdywać je. Ta bezgraniczna »summa« nęcących zniekształceń słowa, ta »ars poetica« w dziesięciu tysiącach lekcji nie jest żywym ucieleśnieniem sztuki; ona jest autopsją własnego trupa".

Z jednakową niechęcią potępia Weidlé malarstwo abstrakcyjne. Tak jak *Finnegans Wake* jest dlań tylko igraszką słowotwórczą, tak i abstrakcyjne sztuki plastyczne są tylko igraniem formą. Rzecz jasna, że niechęć krytyka zwraca się także przeciwko atonalnej muzyce.

Autor nie stawia jednak pytania, dlaczego dzisiejsza technika powieściowa szuka nowych dróg, nie bada przyczyn

zagłady fabuły i zaniku epiki. Wszelkie odstępstwo od tradycyjnych form prozy uważa za objaw klęski wyobraźni poetyckiej, nie wnikając głębiej w zawiły proces przekształcania się nowoczesnej sztuki. Książka Wladimira Weidlé jest jeszcze jednym krzykiem rozpaczy, jeszcze jednym skazującym werdyktem, jednym z tysiąca proroctw, którym żywy rozwój literatury wiecznie zaprzecza.

ak

TWARDE ŻYCIE SZMIRY

W Warszawie i Łodzi, czyli w dwóch ważnych ośrodkach kulturalnych, ukazała się sztuka włoskiego pisarza, G. P. Calligariego, pt. *Dziewczęta z fotografii*. Jednego nie podobna odmówić temu autorowi: wprowadziwszy na scenę dom publiczny (akt II) i śledztwo policyjne dotyczące zamordowania młodej dziewczyny (coś „dla amatorów" — akt III), zrobił z tego wszystkiego p. Calligari przeraźliwą nudę. Być nudnym na tematy tak atrakcyjne — to jednak pewnego rodzaju osobliwość. A może i zasługa „wobes historii": obrzydzić „te rzeczy", zanudzić nimi na śmierć jest akcją godną pochwały. Jeśli nie w zamierzeniach, to przynajmniej w rezultatach.

Jak zabrał się do rzeczy ów pan Calligari? Przede wszystkim — jak typowy laik w sprawach artystycznych — uległ rozpowszechnionemu poglądowi, że wystarczy „przenieść" na scenę fakty wzięte wprost z życia, bez jakiejkolwiek kompozycji, bez pracy kształtującej, bez selekcji i wyboru. W pierwszym akcie lokatorzy i sublokatorzy małego mieszkanka kręcą się po scenie, piorą bieliznę, gotują wodę, próbują się golić, umawiają się na randki, chodzą w szlafrokach, mówią sobie „ciau" itp. W akcie drugim piją koniak i przygotowują się do grupowego (we trójkę) odwiedzenia sypialni, zanim ich nakryje policja obyczajowa. W akcie trzecim — odbywa się śledztwo, ze wszystkimi szczegółami, pasjonującymi jedynie dla osób bezpośrednio zainteresowanych. To wszystko! Otóż takie dosłowne przenoszenie „życia" na scenę daje w rezultacie wrażenie całkowitej „rozsypki", pustki i niesmaku. Niesmak nie jest, jak wiadomo, dobrym materiałem dla przeżyć artystycznych. Nic nas też obchodzić nie może zawarta w sztuce apoteoza włoskiej policji kryminalnej, jej bezinteresowności i „niezłomności".

Jeśli to wszystko miało być dla nas pociechą, że i za granicą bywają grafomani — tym lepiej! Chwilami odnosiłem wrażenie, iż *Dziewczęta z fotografii* stają się mimowolną pochwałą — najgorszych polskich sztuk współczesnych. Jeśli jednak weźmiemy pod uwagę, że drugie podobne sztuczydło — *Nasze kochane dziatki* — straszy po niezliczonych polskich miastach, jeśli tu dołączymy fatalne eksperymenty z adaptacjami w rodzaju *Madame Sans Gêne* i *Maestro*, jeśli z tym zestawimy masową już produkcję i import szmirowatych powieścideł, jeśli na tym tle przypomnimy sobie, jak mało ostatnio wznawiano arcydzieł polskich czy obcych, jak trudno dostać się na scenę czy na wystawę księgarską naprawdę wartościowym zagranicznym autorom współczesnym — sprawa *Dziewcząt z fotografii* czy *Naszych kochanych dziatek* nabierze cech zjawiska dość niepokojącego. Tym bardziej że np. warszawska reżyseria zrobiła mimowiednie wiele, by połączeniem nieudolności z brutalnością jeszcze obniżyć artystyczny poziom niewesołej tej imprezy.

W. N.

SPRAWA PRZEDRUKÓW

Ukazało się zarządzenie, w myśl którego wymaga specjalnego pozwolenia Departamentu Wydawnictw Ministerstwa Kultury i Sztuki — ogłoszenie esejów, poprzednio już publikowanych w czasopismach. Zezwolenie takie nie łatwo jest wydawnictwom uzyskać, przy czym procedura trwa długo, miesiącami, przedłużając — nawet w najbardziej oczywistych wypadkach — „cykl produkcyjny", trwający i tak „w nieskończoność".

Chwila refleksji wystarczy, by sobie przypomnieć, że w takiej sytuacji *Flirt z Melpomeną* i *Obrachunki fredrowskie* Boya, broszura Rudolfa Starzewskiego o *Weselu*, *Rzeczy teatralne* Koźmiana, książki krytyczne Irzykowskiego, *Dwadzieścia lat teatru* Lorentowicza i wiele innych cennych pozycji naszej literatury eseistycznej napotykałoby poważne trudności publikacyjne. Niemal zawsze i wszędzie książ-

ki tego typu narastają powoli, stopniowo, z drobnych, etapami produkowanych cząstek. *Poniedziałki* Sainte-Beuve'a były ogłaszane — jak nazwa wskazuje — co tydzień, w formie felietonu jednego z dzienników paryskich. To samo można powiedzieć o arcydziełach francuskiej myśli krytycznej, jakimi są szkice Anatola France'a w *La Vie Littéraire*. Zmarły niedawno wybitny krytyk francuski, Robert Kemp, napisał 5 poświęconych teatrowi, muzyce i lekturze książek, wyłącznie dzięki „przedrukom." Nie znam zresztą we Francji innego systemu powstawania książek tego typu — wystarczy wymienić nazwiska Aragona, Henriota, Beidgebera, Alberèsa, Toucharda, a poprzednio Faguèta, Brunetière'a, Lemaitre'a, Bidou. Podobnie jest w Niemczech: mam przed sobą piękną książkę prezesa Akademie der Künste NRD, prof. Iheringa. Zawiera ona wyłącznie „przedruki"!

Jak wiadomo, czytelnicy interesujący się życiem artystycznym, nie są w stanie wertować olbrzymich foliałów czasopism, by znaleźć potrzebny szkic czy informację. Zarządzenie zabraniające „przedruków" stwarzałoby więc sytuację dość osobliwą. Albo marnowałyby się te utwory, szły „molom na pożarcie" czy „myszom na pokarm" — albo też musiałyby wyczekiwać, nie zużytkowane, w rękopisach — by pokonać przeszkody nieskończonych „cyklów" produkcyjnych i różnych innych niespodzianek wydawniczych. I co by wtedy robiły pisma kulturalne? Wszystkie by się zapewne zamieniły w kryminalistyczne „magazyny".

Swoją drogą — cóż oznacza owa, biurokratycznie pojęta, „banicja" przedruków? Wiadomo, że wiele powieści ukazywało się najpierw w dziennikach; *Trylogia* aż w trzech pismach na raz, podobnie *Lalka*, *Faraon*, *Legiony*, wiele rzeczy Żeromskiego, Sieroszewskiego, Berenta, Nałkowskiej. By sięgnąć po najnowszy tylko przykład, powieści nagrodzone w konkursach są zazwyczaj najpierw ogłaszane w miesięcznikach i czytywane przez radio. A nowe wydania — czyż to nie „przedruki"? Prawda, że chodzi tu o rzeczy wartości najwyższej. Ale kryminały czy szmiry — korzystają z przywilejów wielokrotnego publikowania, za społeczne i państwowe pieniądze, w olbrzymich nakładach popularnych magazynów cieszą się specjalną ochroną doskonałej propagandy i łatwej dostępności. Za jeden tom cennej prozy otrzymać można kilka utworów, które już nie tylko obniżają smak artystyczny, ale i obrażają najprostsze poczucie poprawności językowej! W każdym kiosku kupić można kryminały czy szmiry — podczas gdy rzeczy wartościowe napotykają zadziwiające trudności kolportażu. Nie chowa „kryminałów" pod korcem „Dom Książki", czy „Ruch" — jak się to dzieje z wieloma utworami rzekomo „zalegającymi" składy, ale których za żadną cenę nie można kupić w księgarniach całego kraju.

Wydaje się, że zasadniczym kryterium, decydującym o publikowaniu książek, może być tylko wartość utworu, a nie jakieś zasady biurokratyczne, papierowe, nieżyciowe i doprowadzające do rezultatów diametralnie sprzecznych z założeniami. Nasza literatura eseistyczna, dość uboga, tradycyjnie napotykająca nieufność wydawców, na ogół bojkotowana przez recenzentów, oby nie zapłaciła za stawianie jej dodatkowych trudności „apriorystycznej" natury.

W. N.

LITERATURA PIĘKNA

Klasycy literatury polskiej

Koźmian Stanisław — *Teatr.* Wybór pism. Tom I i II. Opracował Jerzy Got. Okładkę projektowała Barbara Biernat. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1959; tom I str. 396, 4 nl; tom II str. 378, 2 nl.

Kraszewski Józef Ignacy — *DZIEŁA. Z życia awanturnika.* Okładkę projektowała Zofia Włodarczyk-Darowska. Obwolutę projektowała Barbara Biernat. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1959; str. 257, 3 nl.

Orzeszkowa Eliza — *Dobra pani. A... B...C...* Okładkę projektował Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1959; str. 77, 3 nl.

— *Marta.* Przypisy: Witold Billip. Warszawa, „Czytelnik", 1959; str. 269, 3 nl.

Sieroszewski Wacław — *DZIEŁA.* TOM XVI. *Pamiętniki. Wspomnienia.* Okładkę i obwolutę projektował Janusz Bruchnalski. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1959; str. 640, 4 nl.

Klasycy literatury obcej

Conrad Josephi Hueffer Ford Madox — *Spadkobiercy.* Przełożył Henryk Krzeczkowski. Posłowie: Henryk Krzeczkowski. Okładkę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959, wydanie I; str. 244, 4 nl.

Defoe Daniel — *Dziennik roku zarazy.* Przełożyła Jadwiga Dmochowska. Obwolutę projektował Aleksander Stefanowski. Posłowie napisała Zofia Sinko. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959; str. 318, 2 nl.

Dickens Karol — *Sprawy firmy Dombey i Syn. Hurt. Detal. Export.* Tom I i II. Tłumaczyli: Zofia Sroczyńska i Roman Adamski. Posłowie: Janusz Wilhelmi. Ilustracje: Phiz. Obwolutę, kartę tytułową i tłoczenia projektował Andrzej Heidrich. Warszawa, „Czytelnik", 1959, wydanie II; tom I str. 565, 3 nl; tom II str. 586, 2 nl.

Machado de Assis Jose Maria — *Dom Casmurro.* Przełożyła Janina Wrzoskowa. Obwolutę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959, wydanie I; str. 299, 1 nl.

Maupassant Guy, de — *Wybór nowel.* Przełożyli: Róża Czekańska-Heymanowa, Jadwiga Dmochowska, Krystyna Dolatowska, Maria Feldmanowa, Adolf Sowiński. Obwolutę projektował Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1959, wydanie I; str. 174, 2 nl.

Poezja

Baudelaire Charles — *Paryski spleen.* Poematy prozą. Przełożyła Joanna Guze. Okładkę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959, wydanie I; str. 128, 8 nl.

Bieńkowski Zbigniew — *Trzy poematy.* Okładkę projektowała Danuta Kula. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy 1959, wydanie I; str. 119, 5 nl.

Koszutski Kazimierz — *Ostatnia ziemia.* Okładka i opracowanie graficzne: Andrzej Czeczot. Katowice, „Śląsk", 1959, wydanie I; str. 49, 3 nl.

Kubiak Tadeusz — *Trędowaty u wrót raju.* Okładkę projektowała Ewa Frysztak-Lubelska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959, wydanie I; str. 105, 3 nl.

Laskowski Janusz — *Siedem lat barwnych.* Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959, wydanie I; str. 91, 1 nl.

Valéry Paul — *Poezje.* Wybór opracował i wstępem opatrzył Roman Kołoniecki. Okładkę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959, wydanie I; str. 159, 3 nl.

Zbiór poetów polskich XIX w. Ułożył i opracował Paweł Hertz. Okładkę i stronę tytułową projektowała Ewa Frysztak-Lubelska. Obwolutę projektował Jan Zygmanowski. (Biblioteka Poezji i Prozy) Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959, wydanie I; str. 1129, 3 nl.

Proza

Alvaro Corrado — *Ludzie z Aspromonte.* Przełożyła Anna Cierniakówna. Okładkę i obwolutę projektowała Danuta Staszewska. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959, wydanie I; str. 239, 5 nl.

Bratny Roman — *Niespokojne tropy.* Okładkę projektował Janusz Grabiański. Fotografie: Wł. N. Minkiewicz. Warszawa, „Iskry", 1959; str. 111, 1 nl.

Caldwell Erskine — *Sługa boży.* Tłumaczył Krzysztof Zarzecki. Obwolutę projektował Marian Stachurski. Warszawa, „Czytelnik", 1959, wydanie I; str. 189, 3 nl.

Cankar Ivan — *Kasztan osobliwego gatunku.* (Wybór utworów). Ze słoweńskiego przełożyła Ela Molé. Wstępem opatrzył Vojeslav Molé. Obwolutę projektowała Hanna Stachurska. Warszawa, „Czytelnik", 1959, wydanie I; str. 313, 3 nl.

Duhamel Georges — *Życie Salavina.* Tom I i II. Przełożyła Felicja Śniatecka. Okładkę projektowała Ewa Lubelska-Frysztak. (Powieści XX wieku). Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy. 1959; tom I str. 498, 6 nl; tom II str. 416, 6 nl.

Feuchtwanger Lion — *Sukces.* Trzy lata historii jednej prowincji. Tłumaczył Jacek Frühling. Obwolutę i tłoczenia projektował Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1959, wydanie II; str. 805, 3 nl.

Granin Daniel — *Po ślubie.* Przełożył Stanisław Nowacki. Rysunek na okładce Krystyny Dąbrowskiej. Warszawa, „Iskry", 1959; str. 564, 4 nl. (Biblioteka Powszechna).

Gruda Eugeniusz — *Trudny powrót.* Okładkę projektował Marian Stachurski. Warszawa, „Czytelnik", 1959, wydanie I; str. 366, 2 nl.

Gruszecki Artur — *Krety.* Okładkę projektował Janusz Bruchnalski. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1959; str. 332, 4 nl.

Jókai Mór — *Złoty człowiek.* Z węgierskiego tłumaczyła Camilla Mondral. Obwolutę projektowała Maryla Mikiewicz-Poreyko. Warszawa. „Czytelnik", 1959, wydanie II; str. 539, 5 nl.

Kolcow Michał — *Luty w marcu.* Szkice i felietony. Przełożył Jerzy Jędrkiewicz. Okładkę projektował Hubert Hilscher. Warszawa, „Iskry", 1959; str. 256, 4 nl.

Konar Alfred — *Siostry Malinowskie.* Powieść. Obwolutę projektował Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1959, wydanie I; str. 250, 2 nl.

Kruif Paul, de — *Walka nauki ze śmiercią.* Wstęp napisał Mieczysław Fejgin. Prolog, księgę I i II przełożyła Paula Lamo — księgę III, IV i epilog przełożył Zbigniew Grabowski. Rysunek na okładce Krystyny Dąbrowskiej. (Biblioteka Powszechna). Warszawa, „Iskry", 1959; str. 455, 1 nl.

Macdonald Philip — *Od szóstej do szóstej.* Tłumaczyła Maria Wisłowska. Okładkę projektował Jan Młodożeniec. Warszawa, „Czytelnik", 1959, wydanie I; str. 239, 1 nl.

Mann Tomasz — *Buddenbrookowie.* Dzieje upadku rodziny. Tom I i II. Przełożyła Ewa Librowiczowa. Okładkę i kartę tytułową projektował Andrzej Heidrich. (Biblioteka Powszechna) Warszawa, „Czytelnik", 1959, wydanie IV; tom I str. 387, 5 nl; tom II str. 357, 3 nl.

Maurois André — *Trzej panowie Dumas.* Przełożyła Hanna Szumańska-Grossowa. Wiersze przełożył Włodzimierz Lewik. Obwolutę projektował Aleksander Stefanowski. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959, wydanie I; str. 638, 2 nl.

Meissner Janusz — *Zielona brama.* Opowieść o korsarzu Janie Martenie. Ilustrował Antoni Uniechowski. Okładkę projektował Stanisław Kaźmierczyk. Warszawa, „Iskry", 1959; str. 306, 2 nl.

Nałkowska Zofia — *Granica.* Obwolutę projektował Jan S. Miklaszewski. Warszawa, „Czytelnik", 1959, wydanie XV; str. 334, 2 nl.

Newerly Igor — *Pamiątka z Celulozy.* Okładkę projektował Władysław Brykczyński. Warszawa, „Czytelnik", 1959, wydanie IX; str. 447, 1 nl.

Obruczew A. W. — *Plutonia.* Powieść fantastyczno-naukowa. Tłumaczył Dawid Jarząbek. Okładkę projektował Janusz Stanny. Warszawa, „Iskry", 1959, wydanie II; str. 342, 2 nl.

Otwinowski Stefan — *Życie trwa cztery dni.* Okładkę projektowała Maria Czajkowska. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1959; str. 215, 1 nl.

Ożóg Jan Bolesław — *Chustka.* Opowiadania. Obwolutę projektował Jerzy Jaworowski. Warszawa. „Czytelnik", 1959, wydanie I; str. 154, 2 nl.

Pankowski Marian — *Matuga idzie.* Przygody. Bruksela, 1959; str. 226, 2 nl.

W poprzednim numerze:

Mieczysław Jastrun: Życiorys napisany ołówkiem — Pamiętnik Dawidka (do druku podała i wstępem opatrzyła *Maria Jarochowska)* — *Salvatore Quasimodo:* Jaka długa noc. Fałszywa i prawdziwa zieleń (przełożył *Artur Międzyrzecki*) — *Dmitrij Krutikow:* Osiemdziesiąty siódmy z naszej sotni (przełożył *Ignacy Szenfeld*) — *Julian Przyboś:* Triglav. Góry i pieśń — *Edward Stachura:* Morze Martwe. * * * (W kontemplacji aluminium...) — *Jan Brzękowski:* Twórczość Lautréamonta i kilka reminiscencji z romantyzmu polskiego — *Seweryn Pollak:* Leonard Podhorski-Okołów — *René Śliwowski:* Ilf i Pietrow — *Michał Głowiński:* Drwiące requiem dla historii.

Książka miesiąca: *Paweł Jasienica:* Długie i szczęśliwe życie Marka Tuliusza.

Wśród książek: *Janusz Sławiński:* Słonimskiego liryka lat ostatnich — *Arnold Słucki:* Powrót Juliusza Wita — *Jan Wyka:* Poezja kadrów — *Anna Kamieńska:* Podróż do Lulea — *Tomasz Łubieński:* Nowa książka J. J. Szczepańskiego — *Henryk Bereza:* Poezja zwyczajności — *Danuta Danek:* Wariacje w stylu psychoanalitycznym — *Stefania Podhorska-Okołów:* Czterej stoicy i powstanie — *Zygmunt Greń:* Konformista.

Na widnokręgu: *Artur Międzyrzecki:* Salvatore Quasimodo — *Andrzej Kijowski:* Przegląd prasy — Przegląd Zagraniczny.

Noty

Książki nadesłane

Wydawca: WYDAWNICTWA ARTYSTYCZNE I FILMOWE
Adres redakcji: Warszawa, Wiejska 16, tel. 8-95-07, centr. 8-24-11, wewn. 54.
Adres administracji: Warszawa, Krakowskie Przedmieście 21/23
Rękopisów nie zamówionych redakcja nie zwraca.
Cena numeru zł 10.—
Cena prenumeraty: kwartalnej — zł 30.—, półrocznej — zł 60.—, rocznej — zł 120.—.

Zamówienia i przedpłaty na prenumeratę przyjmowane są w terminie do dnia 15-go miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty — przez: Urzędy Pocztowe, listonoszy oraz Oddziały i Delegatury „Ruchu". Można również zamówić prenumeratę dokonując wpłaty na konto PKO Nr 1-6-100020 — Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw „Ruch" — Warszawa, ul. Srebrna 12.

Cena prenumeraty zagranicznej jest o 40% droższa od ceny podanej wyżej. Przedpłaty na tę prenumeratę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, Wilcza 46, za pośrednictwem PKO Warszawa konto Nr 1-6-100024.

Egzemplarze zdezaktualizowane można nabywać w sklepie przy ul. Wiejskiej 14 w Warszawie. Zamówienia spoza Warszawy należy kierować do Centrali Kolportażu Prasy i Wydawnictw „Ruch", Warszawa, ul. Srebrna 12.

Zakłady Graficzne Dom Słowa Polskiego, Warszawa. Zamówienie 7664/c z dnia 28.12.59 r.
Nakład 4300 egz. Druk ukończono w lutym 1960 r. C-81.

Cena 10 zł

48034/7369

W NASTĘPNYCH NUMERACH UKAŻĄ SIĘ

Alain: Król Garniec — Zbigniew Bieńkowski: Camus — Andrzej Brycht: Noc w środku życia — Ilia Erenburg: O Tuwimie — Jan Śpiewak: Słowo o samotności i niewiedzy